

教育部九十八年度
臺灣文史藝術國際交流計畫：
美學與庶民：2008 台灣“後新電影”現象
國際學術研討會
期末成果報告

計畫期程：九十八年七月一日至九十八年十一月三十日

指導暨補助單位：教育部

主辦單位：中央研究院中國文哲研究所

計畫主持人：彭小妍

目 錄

一、 計畫宗旨.....	1
二、 計畫期程.....	1
三、 國際研討會基本資料.....	1
四、 國際研討會執行情形.....	4
五、 執行成果分析與檢討.....	4
六、 結論與未來建議.....	5
七、 附錄.....	5
八、 附件	
1. 論文集	
2. 研討會成果報告電子檔與活動照片光碟	

一、計畫宗旨

2008年臺灣電影似乎突現轉機，《海角七號》引發全民看國片運動，旋風所及，《囧男孩》、《九降風》、《亂青春》、《漂浪青春》、《停車》等影片，連帶引發關注；臺灣儼然進入「後新電影」時期。一九八〇年代以降，臺灣新電影的藝術美學成就斐然，造就了國際學界矚目的菁英導演群，然而卻失去了觀眾。2008年觀眾回流，沈寂多年的台灣電影突然生機勃勃，令人驚艷。這一年台灣電影挽回觀眾的現象，如何解釋？這是曇花一現，還是真正的轉機？從新電影的電影作者論（auteurism）的菁英美學取向，到2008年臺灣電影的庶民同樂現象，其間的關鍵差異為何？2008年臺灣電影的美學表現、導演手法、攝影手法等，相較於新電影，是否有所創新和突破？主因是否電影主題和所表現的人生觀使觀眾產生共鳴？坊間《海角七號》的勵志說甚囂塵上，亦有《囧男孩》披露家庭問題的說法，電影的成功和政經社會亂象是否有關連？電影對歷史、本土、青少年文化等的詮釋，是否有獨到之處？就電影類型而言，2008年臺灣電影有何特色？根據2008年的轉機，從「後新電影現象」的角度出發，如何重新評價新電影，如何展望臺灣電影發展的未來？以上問題，我們希望藉由此次研討會獲得些許的解答。

二、計畫期程

民國九十八年七月一日至十一月三十日

三、國際研討會基本資料：

1. 指導暨補助單位：教育部
2. 主辦單位：中央研究院中國文哲研究所
3. 舉辦日期：民國九十八年十月二十九、三十日
4. 舉辦地點：中央研究院中國文哲研究所二樓會議室
5. 議程：

十月二十九日星期四	
時 間	活動項目

08：50-09：20	報到茶敘
開場 09：20-09：30	彭小妍（中央研究院中國文哲研究所）
第一場 09：30-12：00	主持兼評論人：林文淇（中央大學英文系） 1、講題：《海角七號》：意外的成功？——回顧臺灣新電影 主講人：彭小妍（中央研究院中國文哲研究所） 2、講題：《海角七號》的戀日／哈日文化移情與本土想像 主講人：張靄珠（交通大學外文系教授） 3、講題：後現代庶民喜劇《海角七號》 主講人：陳昀瑜（中興大學中文系博士生／國立台中女中教師）
12：00-13：00	午餐
第二場 13：00-15：00	主持兼評論人：蔡秀粧（歐柏林大學東亞學系） 1、講題：從大、小形式談近年來兩岸華語片中的歷史再現與文化想像 主講人：宋天瀚（中國文化大學史學研究所博士班） 2、講題：後新電影的 20 年：1989-2008 主講人：平片正伸（文藻外語學院日文系兼任講師）
15：00-15：20	茶敘
第三場 15：20-17：20	主持兼評論人：林建國（交通大學外國語文學系） 1、講題：Chronicle of the New and Its Repetition: Historicizing Genre and Style in Taiwan Cinema 主講人：洪國鈞（杜克大學亞洲與中東研究學系） 2、講題：輕歷史的心靈感應：論台灣「後—新電影」的流體影像學 主講人：孫松榮（台南藝術大學音像藝術管理所助理教授）

十月三十日星期五	
時 間	活動項目
09：30-10：00	報到茶敘
第四場 10：00-12：00	主持兼評論人：廖咸浩（台灣大學外文系） 1、講題：從《海角七號》談草根台灣想像的族群政治 主講人：詹閔旭（國立成功大學台灣文學研究所博士生） 2、講題：抵抗、出走與回歸的新庶民美學：談《海角七號》和《881》的通俗文化思考 主講人：黃文車（國立屏東教育大學中國語文學系助理教授）
12：00-13：30	午餐
第五場	主持兼評論人：紀一新（加州大學洛杉磯分校亞洲語言文化系）

	詹閔旭	國立成功大學台灣文學研究所博士生	男
	平片正伸	文藻外語學院日文系兼任講師	男
	孫松榮	台南藝術大學音像藝術管理所 助理教授	男
	陳筱筠	國立清華大學台灣文學研究所碩士	女
	黃文車	國立屏東教育大學中國語文學系助理教授	男
主持人兼評論人	林文淇	中央大學英文系	男
	蔡秀粧	歐柏林大學東亞學系	女
	林建國	交通大學外國語文學系	男
	廖咸浩	台灣大學外文系	男
	紀一新	加州大學洛杉磯分校亞洲語言文化系	男
		合計人數/次	18

四、 國際研討會執行情形：

1. 報名人數：189人
2. 報到人數：155人（男：50人。女：105人。）

五、 執行成果分析與檢討：

電影研究在歐美地區早已被當成重要的研究課題。在臺灣，則尚屬新興的研究主題。近年來，各大專院校已逐漸體認到電影研究在文學及文化研究中不可或缺的角色，紛紛投入此一研究範疇。為了回應學界對於中研究的期待，從 2008 年開始，文哲所即透過各大學研究者的穿針引線，逐漸開始相關活動。

本所於 2008 年應電影學界的期盼，於八月召開「《色 | 戒》：歷史、敘事與電影語言國際學術研討會」，獲得熱烈的反應，讓我們關注到無論是學界或一般民眾，對電影研究的重視。而由於 2008 年國片的票房突然成功，國內的電影研究者注意到，我們可能正在見證新電影以後，台灣電影發展的分水嶺。2008 年是台灣電影蓬勃旺盛的一年，《海角七號》在票房上的勝利，引發該年度國片廣受民眾注目，反映在實際面，就是國片的票房有

了顯著的進步。

本研討會於 2008 年十月下旬醞釀。臺灣電影學界的研究者期待本所能趁此時機，舉辦研討會來檢討《海角七號》所引發的風潮。結果決定由中研院文哲所與國家電影資料館出面合作，舉辦研討會，以公開徵文的方式邀請投稿，希望帶動中外學界對台灣「後新電影」研究的興趣。

經過激烈的競爭，評審委員從 28 篇投稿摘要中，選出十位有潛力的研究者作為發表人，會議召集人彭小妍研究員也配合此會議發表了一篇論文，總共十一篇論文，為 2008 台灣後新電影的現象提出了觀察報告。

發表人或就單一電影出發提出見解；或就 2008 整體電影環境提出看法。尤其對於 2008 年在票房上最有斬獲的電影《海角七號》，多位學者從台客文化、草根文化、庶民文化…等不同角度切入，探討《海角七號》何以如此成功的因素、及背後所彰顯的意義，藉此反省新電影因何失去觀眾。

六、 結論與未來建議

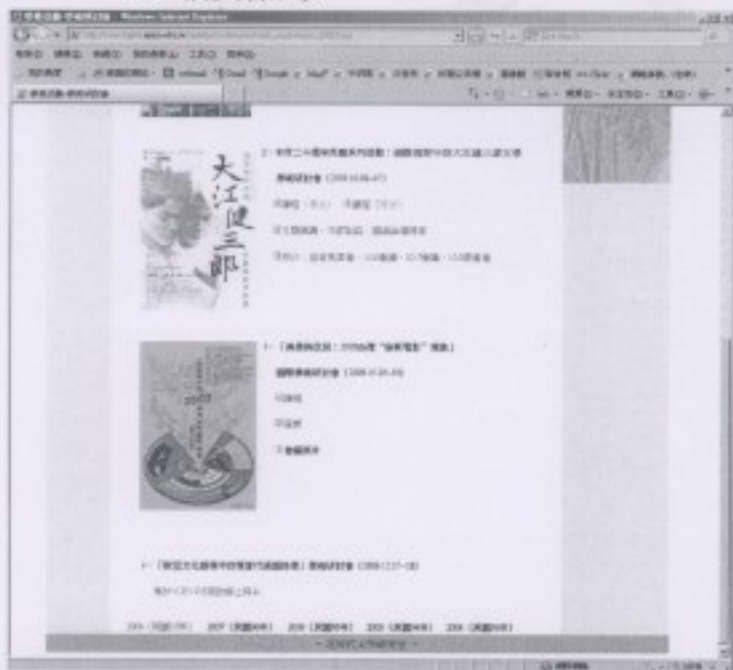
從 2008 年的「《色 | 戒》：歷史、敘事與電影語言國際學術研討會」到今年的「美學與庶民：台灣“後新電影”現象國際學術研討會」，我們呼應了電影學界對文哲所的期許。今年的會議中，與會學者共同決定，將展開一個從台灣本土電影出發，擴展到台灣電影與世界電影比較的計畫。電影是一種跨文化、跨族群的最佳研究文本，較為可惜的是，目前相關研究者都分散在各大學的外文系所。本所希望藉由這個計畫的推動，讓電影研究逐漸在中文學界也能引起重視，同時結合國際電影學界，拓展臺灣電影研究的能見度。如果能由教育部提供經費長期支持我們的臺灣電影研究團隊，以文哲所的現有人力資源與國家電影資料館的兩個電影刊物配合，將有可為。

七、 附錄：

1. 網頁網址：

http://www.litphil.sinica.edu.tw/modern/conferences/work_conferences_2009.html

2. 網頁樣式：



3. 網站瀏覽人次：約1200人次

4. 海報：



八、附件：

1. 論文集
2. 研討會成果報告電子檔與活動照片光碟

美學與庶民

2008

台灣「後新電影」現象

國際學術研討會 論文集





「美學與庶民：2008 台灣“後新電影”現象」國際學術研討會

議程

地點：中央研究院中國文哲研究所二樓會議室

時間：九十八年十月二十九、三十日(星期四、五)

十月二十九日星期四	
時 間	活動項目
08：50-09：20	報到茶敘
開場 09：20-09：30	彭小妍（中央研究院中國文哲研究所）
第一場 09：30-12：00	主持兼評論人：林文淇（中央大學英文系） 1、講題：《海角七號》：意外的成功？——回顧臺灣新電影 主講人：彭小妍（中央研究院中國文哲研究所） 2、講題：《海角七號》的戀日／哈日文化移情與本土想像 主講人：張靄珠（交通大學外文系教授） 3、講題：後現代庶民喜劇《海角七號》 主講人：陳昀瑜（中興大學中文系博士生／國立台中女中教師）
12：00-13：00	午餐
第二場 13：00-15：00	主持兼評論人：蔡秀粧（歐柏林大學東亞學系） 1、講題：從大、小形式談近年來兩岸華語片中的歷史再現與文化想像 主講人：宋天瀚（中國文化大學史學研究所博士班） 2、講題：後新電影的 20 年：1989-2008 主講人：平片正伸（文藻外語學院日文系兼任講師）
15：00-15：20	茶敘
第三場 15：20-17：20	主持兼評論人：林建國（交通大學外國語文學系） 1、講題：Chronicle of the New and Its Repetition: Historicizing Genre and Style in Taiwan Cinema 主講人：洪國鈞（杜克大學亞洲與中東研究學系） 2、講題：輕歷史的心靈感應：論台灣「後—新電影」的流體影像學 主講人：孫松榮（台南藝術大學音像藝術管理所助理教授）



十月三十日星期五	
時 間	活動項目
09：30-10：00	報到茶敘
第四場	主持兼評論人：廖咸浩（台灣大學外文系）
10：00-12：00	1、講題：從《海角七號》談草根台灣想像的族群政治 主講人：詹閱旭（國立成功大學台灣文學研究所博士生） 2、講題：抵抗、出走與回歸的新庶民美學：談《海角七號》和《881》的通俗文化思考 主講人：黃文車（國立屏東教育大學中國語文學系助理教授）
12：00-13：30	午餐
第五場	主持兼評論人：紀一新（加州大學洛杉磯分校亞洲語言文化系）
13：30-15：30	1、講題：從《囧男孩》中的異次元結構論台灣後新電影之美學 主講人：江凌青（英國萊斯特大學美術與電影史博士生） 2、講題：台灣新電影的餘續與後新電影的過渡： 從張作驥電影中的敘事美學、地方意義與多樣現代性談起 主講人：陳筱筠（國立成功大學台灣文學研究所博士生）
15：30-15：50	茶敘
15：50-16：30	圓桌論壇
	發言人：林建國、蔡秀粧、廖咸浩、紀一新、彭小妍（依評論場次排序）

議事規則

為使會議順利進行，敬請留意下列事項：

- 一、論文宣讀時間每篇三十分鐘。
- 二、論文評論時間每篇十五分鐘
- 三、自由討論時間內，主持人可自行斟酌以即問即答或以綜合回答方式進行。
- 四、與會人員發言時，經主持人許可後請先自報服務單位及姓名。
- 五、按鈴規則：
 - (1) 會議開始前 2 分鐘響鈴，請所有與會者入席。
 - (2) 發表人：第 25 分鐘按一聲提醒
第 30 分鐘按兩聲提醒時間已到
此後每隔一分鐘按一聲

目錄

議程	i
目錄	iii
《海角七號》：意外的成功？——回顧臺灣新電影·····	1
彭小妍（中央研究院中國文哲研究所）	
《海角七號》的戀日／哈日文化移情與本土想像·····	11
張靄珠（交通大學外文系教授）	
後現代庶民喜劇《海角七號》·····	31
陳昫瑜（中興大學中文系博士生／國立台中女中教師）	
從大、小形式談近年來兩岸華語片中的歷史再現與文化想像·····	49
宋天瀚（中國文化大學史學研究所博士班）	
後新電影的 20 年：1989-2008·····	61
平片正伸（文藻外語學院日文系兼任講師）	
Chronicle of the New and Its Repetition: Historicizing Genre and Style in Taiwan Cinema·····	141
洪國鈞（杜克大學亞洲與中東研究學系）	
輕歷史的心靈感應：論台灣「後—新電影」的流體影像學·····	183
孫松榮（台南藝術大學音像藝術管理所助理教授）	
從《海角七號》談草根台灣想像的族群政治·····	203
詹閔旭（國立成功大學台灣文學研究所博士生）	
抵抗、出走與回歸的新庶民美學：談《海角七號》和《881》的通俗文化思考·····	219
黃文車（國立屏東教育大學中國語文學系助理教授）	
從《囧男孩》中的異次元結構論台灣後新電影之美學·····	233
江凌青（英國萊斯特大學美術與電影史博士生）	
台灣新電影的餘續與後新電影的過渡： 從張作驥電影中的敘事美學、地方意義與多樣現代性談起·····	257
陳筱筠（國立成功大學台灣文學研究所博士生）	

～以上皆屬研討會論文，請勿引用～

《海角七號》：意外的成功？——回顧臺灣新電影

中央研究院中國文哲研究所

彭小妍

臺灣新電影於一九八〇年代末達到高峰，到九〇年代下旬，逐漸失去觀眾。七〇年代健康寫實當道，當年幾位新銳導演如楊德昌、侯孝賢，以及稍後的蔡明亮，在美學上力求突破，各自發展出獨特的新浪潮風格。由於國片輔導金制度的培育，加上歐美電影節大獎的推波助瀾，造就了臺灣電影有史以來的國際級大師，被譽為「電影作者」（auteurs）。但如今，國際電影學界雖仍忠心耿耿，一般觀眾卻早已對新電影興趣缺缺，新電影的導演群也淪為學院派導演。結果多年來國片沈寂一片，到了二十一世紀初，「臺灣電影已死」的悲觀看法，甚囂塵上¹。

二〇〇八年《海角七號》的意外成功，被視為臺灣電影的奇蹟。從八月二十二日上片，到十二月十二日首輪戲院下片，四個月總票房累計五億三千萬元，在臺灣電影史上僅次於《鐵達尼號》，就華語影片而言，則高居冠軍²。一時之間，《海角七號》似乎引發了全民看國片運動，旋風所及，《冏男孩》（2008）、《九降風》（2008）、《漂浪青春》（2008）、《停車》（2008）、《亂青春》（2009）等影片，連帶引發關注；臺灣儼然進入「後新電影」時期。然而，一年後的今天從事整體檢討，我們不得不承認，《海角七號》若非「奇蹟」，至少是異數。可是，它曇花一現的成功，雖不足讓人侈言「後新電影」或「新新電影」時代的來臨，還是提供了一個看似簡單、但卻值得深究的課題：為什麼新電影（以及其他後來的影片）失去了觀眾？若以積極方式思考，也就是說，《海角七號》因何贏得觀眾的喜愛？

李安和吳宇森曾不約而同地指出，華語電影最缺乏的是好劇本³。紀蔚然同意這個說法，但同時指出另一個關鍵問題：即使有了好劇本，也可能因導演執迷於使命感和「藝術電影」，而被整得支離破碎⁴。綜合上述三位影劇導演的意見，我們可以這樣言簡意賅地說：新電影失去了說故事的能力，忽略了電影的娛樂功能，更走入了藝術電影的死胡同。換句話說，新電影沒有敘事能力，不能引起觀眾共鳴，成了孤芳自賞的象牙

¹ 〈創刊序：「臺灣電影」已死？〉，《劇作家》創刊號（2006年7月11日）。

² 〈海角七號〉，《維基百科》，<http://zh.wikipedia.org/wiki/海角七號>，檢索日期：2009年9月6日。

³ 〈創刊序：「臺灣電影」已死？〉，《劇作家》創刊號。

⁴ 林蔓縉採訪，王怡之整理：〈職業欄沒有的選項：紀蔚然談臺灣編劇困境〉，《劇作家》（2006年7月11日），頁26-29。

塔藝術。拍電影的目的，無論是推銷國族使命感或個人風格，觀眾若不走入戲院，又奈其何？

就理論層次而言，若提起說故事的能力，首先讓人想起班雅明（Walter Benjamin）的〈說故事人：考察尼可萊·雷斯克夫的作品〉（“The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov,” 1936）。班雅明認為，說故事人的傳統已隨著史詩的滅亡而式微。儘管史詩和我們關心的課題似乎無關，這篇文章指出了說故事人本質的精髓，即使我們探討的是電影敘事（或其他敘事），不妨參考。其次，經常與新電影導演連結的「電影作者論」（la politique des auteur），也是本文討論的重點。此概念發端於一九五一年創刊的法國電影期刊《電影筆記》（*Cahier du cinéma*），主張電影導演有如作家，其個人風格是影片的一切，導演的重要性駕凌於劇本之上。電影作者論對六〇年代以降的歐美電影研究，產生重大影響，也直接影響及臺灣新電影的興起和發展。然而，從今天的角度回顧，此理論難道是顛撲不破的金科玉律，完全不能批判？本文將從「說故事人」和「電影作者論」出發，一方面重新釐清這兩個概念，一方面對照《海角七號》和新電影的功過，也許有助於理解前者「意外成功」的原因。

如何說故事

《海角七號》之所以受到觀眾熱烈歡迎，其中關鍵，在於訴說了一個「好看」的故事。所謂「好看」，是與電影媒體特性相關的部份，牽涉到畫面、運鏡、剪接等專業，本文不談。此處僅從普遍敘事的觀點切入。

一個好的故事，有那些指標？班雅明的〈說故事人〉首先慨嘆：說故事人已經離我們遠去。他以史詩為準則，指出說故事人的要件，是分享經驗的能力（the ability to share experiences）⁵。在他的心目中，標準的說故事人有二，一是旅人（例如行吟詩人），一是手工藝傳承者。他認為，隨著工業革命的來臨，人與歷史環境及手工勞動傳統脫節，也失去孕育說故事的最佳情境——也就是，失去孕育共同經驗的溫床。他指出，除了科技發展和新的經濟模式改變了我們的經驗本質，集體毀滅性的戰爭更使我們驚覺到，我們的身體經驗也徹底改變了——文中暗示，在核武爆炸和納粹集中營的大規模殲滅下，人類身體的渺小脆弱，無與倫比；這類前所未有的經驗，實非言語所能形容⁶，也是現代經驗無法分享的表徵。班雅明讚美俄國作家尼可拉·雷斯克夫（1831-1985），認為他是典型的旅人，四處為家，並熟悉古代典故，因此他的創作深得史詩的精髓。

班雅明指出，史詩的特性是，說故事人可以提供源自經驗的「忠告」（counsel）給讀者⁷。對班雅明而言，融入現實生活脈絡中的忠告，就是智慧。他認為，現代媒體

⁵ Walter Benjamin, “The Storyteller,” in *Selected Writings, 1935-1938*, Vol. 3 (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002), p. 143.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁷ *Ibid.*, p. 145: “After all, counsel is less an answer to a question than a proposal concerning the continuation of a story which is in the process of unfolding.” 班雅明所謂的「忠告」，與其說是提供一個問題的答案，不如說是提供一個可能的方向，讓發展中的故事能延續下來。

所提供的是貼近日常的訊息，必須看起來是合理的 (plausible)。相對的，說故事人所提供給我們的是「遠方的智慧」，則藉助於神奇的力量 (the miraculous)。也就是說，現代媒體所提供的日常資訊，必須立即能夠辨別真假 (Information, however, lays claim to prompt verifiability)；相對的，一個故事要引人入勝，必須有神話的成份。在班雅明的心目中，現代媒體的發達，使得訴諸神話的說故事藝術逐漸式微⁸。對他而言，說故事人要能上天下地、草木頑石皆有情，就像詩人保羅·瓦雷利 (Paul Valery) 所說的：「藝術的觀察，可直搗神祕深淵。觀察中的物體失去了名字，光和影成為獨特的系統，所呈現的個別問題不能訴諸於知識或現實經驗。唯有天賦內在能夠感知、召喚這種經驗的人，才能融合心靈、眼睛和巧手來創造其存在和價值。」⁹ 換句話說，他認為，說故事要能不受知識和現實經驗的限制。

其實，在電影故事方面，神話的成份始終佔據重要的地位。不只是《魔戒》 (*The Lord of the Rings*, 2001-2003) 和《納尼亞傳奇》 (*Narnia*, 2005) 這種神話類型的電影。我們仔細想想，好萊塢一般愛情電影感動觀眾的慣用喬段，不就是屢見不鮮的現代神話？《第六感生死戀》 (*Ghost*, 1990) 中，從陰間回來與所愛溝通的鬼魂、以及召喚鬼魂顯靈的陶土模型；《麻雀變鳳凰》 (*Pretty Woman*, 1990) 裡面，愛上妓女的百萬富翁，電影結束時像童話故事中的白馬王子一般，攀上高樓解救了身陷困境的美女。這些情節，在現實生活中發生的可能性微乎其微，甚至不可能發生，但卻能讓觀眾走入戲院。觀眾看電影，究竟是為了電影像人生，還是為了電影提供了傳奇人生的可能性？而所謂電影的「寫實」，其實是個錯覺¹⁰。由於並非本文重點，此處不談。

值得注意的是，班雅明認為說故事除了過人的幽默感 (magnificent humor) 以外，應能激發讀者的激情 (passions)。這對標榜「含蓄表演、輕描淡寫」的臺灣新電影導演群，會有什麼樣的啟發？他指出，雷斯克夫的希臘歷史故事中，

激情的破壞力無與倫比，例如阿基力士 (Achilles) 的震怒及海根 (Hagen) 的怨恨。令人驚奇的是，對作者而言，世界的黑暗竟可如此可怖，罪惡竟可如此權柄萬鈞。雷斯克夫顯然掌握了情緒的起伏——這是他和杜斯托也夫斯基少有的共通點之一——在描寫這些情緒時，他幾乎超越道德觀。他的《古代故事》 (*Tales from Olden Times*) 中，與生俱來的本性，發展成趨於極限的激情。但神祕主義者往往把極限看成是轉換點，一旦跨越過此極限，極端的邪惡即轉化為神聖。¹¹

換句話說，對班雅明而言，激情——或極端的情緒——是故事張力的來源，而道德上善惡報應的教條，則不是一個好故事的判準。所謂「極惡轉化為神聖」的說法，是

⁸ Ibid, p. 147.

⁹ Ibid, p. 161.

¹⁰ Cf. Rudolf Arnheim, *Film as Art* (Berkeley: University of California Press, 1957), pp. 8-34.

¹¹ Walter Benjamin, "The Storyteller," p. 160. 此處「他幾乎超越宗教道德觀」，英文是 "he was close to antimonian ethics." 所謂antimonian，是指：基於神的恩典，基督徒沒有遵從道德律令的義務。

西方宗教善惡衝突的永恆張力；挑戰神聖的惡魔是文學戲劇最驚聳的題材之一，從《聖經》和《浮士德》以來就存在了，乃善惡際分的無解辯證。

在此班雅明顯然主張戲劇化高潮 (dramatic climax) 的效果。如果問：戲劇是否應平淡有如「真實人生」，還是應具備撼動觀眾的爆發力？這當然不是二選一的選擇題。成功的好萊塢影片最懂得調和兩者，在壓抑與爆發持續交錯的張力下，緊緊掌控觀眾的情緒起伏。如同新電影，一味的平淡，難免淪於無聊，怎能讓觀眾耐煩？如何調和兩者是電影的藝術。

綜上所述，班雅明告訴我們，說故事人必須 1) 與讀者 (或觀眾) 分享生命經驗，2) 藉助神話成份，3) 有幽默感，4) 引發激情。如果由此方向來檢視，《海角七號》顯然具備這些元素。

電影描寫的經驗的確十分「臺灣」，能讓本地觀眾產生共鳴：南北差距、族群對比、日本殖民史、崇日 (若非媚日) 情結、本土熱門音樂、基督教會、BOT 等等。這些本土經驗，巧妙地穿插了神話成份——應說是「臺灣現代神話」——例如：倉促成軍的搖滾樂團，居然能令外來的日本歌手折服；寫著日據時代地址的情書，竟能投遞到垂垂已老的收信人手中¹²。最具神話特質的，是女主角名字連結時空的設計：現實世界中的女主角文子 (田中千繪飾) 是日本人，和臺灣男歌手 (范逸臣) 相戀，彷彿冥冥中註定要替上一代苦命鴛鴦圓夢——被戰爭拆散的日本男老師 (中孝介) 和臺灣女學生文子。這些神話喬段，連結了殖民歷史和當代臺灣，強化了電影立足當下、卻不受時空限制的豐沛想像力。

如果是新電影時期的手法，本土使命感會讓人沈重得透不過氣來，例如吳念真的《多桑》(1994)。《海角七號》則以想像力和幽默感化解了本土訴求的尖銳性，類似義大利影片《美麗人生》(*It's a Beautiful Life*, 1998) 中，父親的想像力和幽默感，讓小兒子在納粹集中營渡過了歡樂時光。《海角七號》的幽默感表現在許多細節中，例如，由日本文子對代表會主席洪國榮 (馬如龍) 說：「我聽不懂臺語」，微妙地嘲諷閩南沙文主義——這句話若出自外省人之口，可就冒犯了「不懂臺語就不愛臺」的政治邏輯。又如，代表會主席以一句「山也 BOT，海也 BOT」，諷刺所謂「民間出資」的包山包海「愛臺十二建設」公共計畫——高速鐵路「政府零出資」、中飽建商，卻淪入全民買單的爭議，我們都耳熟能詳。電影一方面描寫本土經驗，一方面以幽默感來檢討本土訴求，是《海角七號》贏得臺灣觀眾喜愛的賣點之一。

班雅明告訴我們一個原則：說故事應挑起激情。就《海角七號》而言，沒有善惡的鬥爭，但，愛情故事由誤會到相戀的傳統橋段，是讓觀眾殷殷期盼的因素。同時，七

¹² 視頻百科，網址：<http://b5.videopediaworld.com/video/9537/郵差送信新聞-啟發海角七號故事>。導演

魏德聖在最窮困潦倒之時，讀到一則新聞，啟發了他的創作靈感。故事原型是台西郵局郵差丁滄源花了兩天的時間，將一封寫著日據時代地址的信件送到目的地。這封信並非情書，而是當年購買股票的股息通知單。收信人早已故去，他的兒子收信十分感動。

拼八湊、臨時演練的樂團能否演出成功？也是一個懸疑。這兩個未知數，加上寫著日據時代地址的信是否能送到？男女主角是否有情人終成眷屬？重重懸疑吊足觀眾胃口，直至電影最後演唱會的高潮中，同時得到解決。此時，只見一個好萊塢慣用的橋段：男主角在眾目睽睽下表達愛意，得到女主角首肯，也獲得演唱會觀眾熱烈鼓掌。

金馬獎期間，有評審認為日本女孩溫柔婉約，怎可能像電影的女主角那麼兇巴巴？¹³其實，誇張的演出正是為激情暖身。電影中大多演員的表演，基本上是喜鬧劇的誇張基調，尤其是甘草人物，如代表會主席、茂伯、馬拉桑。導演掌握了電影的快慢、悲喜節奏（相對於新電影的一味壓抑，甚至到無聊的地步），也就控制了電影觀眾的情緒起伏，使觀眾能共鳴。

《海角七號》訴說了一個好故事。也就是說，從新電影時期的美學迷思，《海角七號》回歸到電影說故事的傳統，是它票房成功的最大因素。然而，文學透過文字說故事，電影畢竟必須透過攝影機、由影像來述說。這就牽涉到電影美學的範疇，下文將由電影作者論切入，討論新電影堅持個人美學的取向。

電影作者論

在《臺灣電影導演：金銀島》中，葉月瑜與戴樂為 (Darrell William Davis) 對新電影導演群的研究，完全奠基在電影作者論上。他們認為從一九八〇年代初期起，台灣新電影導演企圖擺脫當時電影作為國族大敘事附庸的模式，轉而走向個人風格，以台灣社群為主體；當他們成為享譽國際的電影作者時，台灣電影也由政治威權時代 (a cinema of authority) 進入了電影作者論的時代 (a cinema of authorship)。葉與戴認為，新電影表面上並不明顯牽涉政治，但是為了建立電影作者美學風格的權威性，他們必須直接面對各種電影和文化遺產；他們挑戰、檢討、甚至摒棄了舊有的說故事形式（喜鬧劇）、商業電影的傳統類別、父系繼承制（學徒制）及儒家思想之類的文化遺產¹⁴。

葉與戴以電影作者論為全書的立論基礎，強調此概念的特質：導演個人的美學風格，以及這種美學風格意味著「過去為國族發聲的電影，如今可以訴說個人和社群歷史」¹⁵。然而，「為國族」或「為個人和社群」發聲，並非絕對互相排斥的立場。例如，《悲情城市》從個人和社群的悲喜出發，連結到臺灣國族的命運；《海角七號》亦不乏個人、社群到國族的指射。我認為，電影作者論主要是針對電影美學的突破，並不關涉電影內容或立場。在回顧臺灣新電影和電影作者論的關連之際，有必要進一步深究此概念在法國興起時，如何思考導演的角色和電影美學的關係。

一九五四年在〈法國電影中的某種傾向〉一文中，楚浮 (François Truffaut) 提出「電影作者」(auteur) 的概念，主要是和傳統的「導演」(metteur-en-scène) 做出區隔。在他的概念中，導演的唯一功能是将電影劇本用影像呈現在銀幕上，而他所謂的

¹³ 【電影筆記：海角七號】〈彩虹誓約下的滅絕與希望〉，2008年12月30日，<http://mypaper.pchome.com.tw/djiat/post/1311665359>，檢索日期：2009年10月17日。

¹⁴ Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005), p. 6-9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

電影作者則是電影的靈魂人物，不僅是電影的導演，也經常創作電影對白和電影故事，有如作家之於文學作品。事實上楚浮是不滿當時法國多數電影劇作家（大多為左派）的傾向，他們自祥為承襲「優質傳統」（la tradition de la qualité），可是低估了觀眾的智慧，寫出來的都是千篇一律反布爾喬亞的低俗劇本¹⁶。根據楚浮的評論，這種電影在商業上可能成功，但不是藝術。相對的，具有個人風格的電影作者，才是他心目中的藝術家。他封為電影作者的，包括布列松（Robert Bresson）、雷諾（Jean Renoir）、柯克多（Jean Cocteau）、貝克（Jacques Becker）、貢斯（Abel Gance）、塔地（Jacques Tati）等法國導演，也就是所謂「新浪潮電影」（nouvelle vague）的導演群¹⁷。在次年的〈《阿里巴巴》與電影作者論〉一文中，他首度提出「電影作者論」的概念¹⁸。之後此概念儼然成為五〇年代以降《電影筆記》的核心理論。

所謂電影作者論，很難下定義。說得最清楚的，卻是對這個概念提出質疑的巴贊（André Bazin）。他是《電影筆記》的創始人，大力提倡義大利「新寫實主義」（neorealism），主張不應以剪接、蒙太奇等手法扭曲現實，認為寬鏡頭、長鏡頭的深聚焦才能客觀地呈現現實，好讓觀眾自己作判斷。他也被視為電影作者論的旗手之一，但是在一九五七年，卻寫了一篇檢討此概念功過的文章。在〈試論電影作者論〉中，他由十八世紀文學藝術中作者、畫家和天才的概念出發，懷疑作者或畫家的身分，是否為欣賞藝術品時的必要條件。他提出一個關鍵的問題：「個人化」（individualisation）是藝術品最重要的成份嗎？他指出，所有天才都是混合體，是個人才能、上天恩賜和歷史時刻的交會。他認為電影是通俗工業，更不能把天才視為獨立於傳統和時代。美國導演中，他特別欣賞卓別林、希區考克和威爾斯（Orson Welles），並指出好萊塢的成功，除了憑藉某些導演的個人特質以外，最主要是靠它傳統的活力和優異。其次，他認為天才也會犯錯或失敗，因此，不能因某人是天才，就認定他所有的作品都是傑作。由此，他導引出電影作者論的關鍵：1) 所謂電影作者論，就是主張「電影作者」優於導演；2) 此概念是對「電影作者」的無條件支持，認為劇本即使無聊平庸，卻讓電影作者更有發揮個人貢獻的空間；3) 電影作者表現的主體就是自己，無論任何劇本，他展現的都是同樣的態度，他對任何劇情和角色都下同樣的判斷；也就是說，他以第一人稱訴說。巴贊說道：

簡而言之，電影作者論就是取藝術創作中的個人成份為判準，並假設這種個人成份是永恆的，甚至一部影片接一部地不斷演進。電影作者論者承認，有些重要或優秀的電影的確不合乎此判準，但是，和電影作者個人印記（le blzson de

¹⁶ François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinema*, n° 31 (janvier 1954), pp. 15-29.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26: "... ce sont des auteurs qui écrivent souvent leur dialogue et quelques-uns inventent eux-mêmes les histoires qu'ils mettent en scène."

¹⁸ François Truffaut, « Ali Baba et la "Politique des Auteurs" », *Cahiers du cinema*, n° 44 (février 1955).
《阿里巴巴與四十大盜》（*Ali Baba et les quarante voleurs*）是傑克·貝克的電影。

l' auteur) 清晰可見——儘管劇本平庸無比——的影片比較起來，總是略遜一籌。¹⁹

對巴贊而言，電影作者論最大的危險，是變成一種「美學上的個人崇拜」(une culte esthétique de la personnalité)，以致於凡電影作者的影片，即使是次級片都認為是傑作；而沒拍過好電影的導演，即使有傑作也會被忽略²⁰。這個危機，我們在檢討臺灣新電影時，不得不正視。

新電影導演以個人化的美學風格取勝，例如，侯孝賢的個人印記是長鏡頭，獲得研究者一致讚賞²¹。長鏡頭所標榜的新寫實主義，如前所述，可以追溯到巴贊。侯的表現手法，以長鏡頭模仿肉眼觀察的效果，讓觀眾對所謂「現實」自作判斷，顯然也是對寫實主義的檢討。例如，《悲情城市》中所呈現的「現實」，是二二八事件的歷史糾葛與撲朔迷離。受難的個人或家屬，肉眼可見、切身體會的，只是一己之身或家族此時此刻的悲苦，如何能追究歷史事件的「真相」？長鏡頭的運用，凸顯單一固定的觀點，與影片所傳遞的訊息相得益彰。在《悲情城市》中，長鏡頭美學可說發揮到極致。這個技巧使用於一部電影中，可以說是導演傑出的選擇。可是，無論故事內容為何，每一部影片都使用固定的技巧，那不就是自我複製、一成不變？偉大的藝術家，最苦的是尋求自我突破之道；每次嘗試新的技巧，都是一次自我挑戰。如此這般一成不變，若非沈醉於個人風格的迷信，就是害怕嘗試（即害怕失敗）或偷懶。

藝術家要懂得一面汲取於本國或外國傳統，一面注入新機，才有不斷自我突破的可能。從電影作者標榜個人印記的定義來看，李安不該和侯孝賢、楊德昌、蔡明亮等同列為新電影導演。李安的特色是，他每部新片都在嘗試不同的類型電影及技巧，從未安於一個固定的模式。從早期的《父親三部曲》(1992-1994)，到後來的《理性與感性》(1995)、《冰風暴》(1997)、《臥虎藏龍》(2000)、《浩克》(2003)、《斷背山》(2005)、《色／戒》(2007)，我們看見他試探言情劇、懷舊劇、武俠片、漫畫改編劇、同性戀片、間諜片，沒有固定的類型。在技巧方面，他從不排斥任何可能性，充分操作攝影機和演員表演，甚至操作到極端（例如色／戒中的蒙太奇手法和全裸床戲）。這是挑戰類型的極限，也挑戰自我的極限。直到最近的《胡士托風波》(2009)，他挑戰紀錄片傳統，把劇情片拍得比紀錄片還像紀錄片，又是一大驚奇。在影評和票房方面，他的影片有成有敗——嘗試就可能失敗，但絕對是自我突破的唯一途

¹⁹ André Bazin, « De la politique des auteurs », *Cahiers du cinéma*, n° 70 (avril 1957), pp. 2-11. 英文翻譯為 the personal stamp of the *auteur*，參考 André Bazin, 'On the politique des auteurs,' in Jim Hillier ed., *Cahiers du Cinéma, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), pp. 248-59. 有關電影作者論的研究，參考 Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma: histoire d'une revue* (Paris: Seuil, 1991), Tome 1, pp. 146-79.

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

²¹ 例如林文淇：〈侯孝賢早期電影中的寫實風格與敘事〉，收入林文淇、沈曉茵、李振亞編：《戲戀人生：侯孝賢電影研究》（臺北：麥田出版社，2000年），頁93-111。

徑。就此觀點而言，李安堪稱了不起的藝術家，但不是所謂的电影作者。這個封號，他本人也不會同意。他曾經反問：「電影作者是什麼意思？不斷重複自己的人嗎？」

“What does *auteur* mean? One who repeats himself?”²²

相較於李安，新電影導演群每部作品都被國內外學院影評家視為傑作，可是票房幾乎都慘不忍睹。例如，楊德昌的《一一》（2000）當年囊括國際影展大獎：坎城影展最佳導演、美國國家影評人協會最佳影片、紐約影評人協會最佳外語影片，但他拒絕影片在臺灣商業發行。這是一種結構性的共生：電影作者論讓新電影享譽國際的同時，新電影導演也耽溺於個人美學風格，讓新電影走入了自我複製的不歸路，結果就是摒棄了觀眾。楊德昌二〇〇七年去世後，《電影筆記》特別刊登了紀念他的文章，讚譽他為臺灣的電影作者²³。新電影導演對自己電影作者的身分，有充分的自覺。早在一九八六年十一月六日，楊德昌於台北市家中舉辦四十歲生日聚會時，提出〈臺灣新電影宣言〉，由五十位支持藝術電影的文化人簽名背書。宣言標榜「我們要爭取商業電影以外『另一種電影』存在的空間」，他們不滿某些「評論家」

批評有創作意圖的電影作者，指責他們「把電影玩完了」，指責這樣的電影「悶」：主張臺灣電影向港片看齊、向好萊塢看齊。²⁴

「電影作者」一詞在宣言中的出現，充分說明：楊德昌、侯孝賢等人以電影作者自我期許；他們自覺到臺灣新電影與法國新浪潮電影理論的聯繫。但是對好萊塢和港片的輕視，卻從來不是《電影筆記》的一貫立場。

好萊塢，有那麼可鄙嗎？

《電影筆記》熱捧好萊塢出身的伍迪·艾倫（Woody Allen），讚美他是電影作者，但是，他本人卻未必領情。二〇〇二年他在自編、自導的《好萊塢大結局》（Hollywood Ending）中，飾演一位被喻為電影作者的過氣好萊塢導演，曾經才氣洋溢、倨傲不群，得過兩次奧斯卡金像獎，但如今失去觀眾，沒有片商願意出資支持他拍片。靠著前妻向她的未婚夫引薦，他終於獲得導演一部新片的機會，但是壓力過大，臨上陣卻突然完全失明。前妻安排助手貼身罩他，隱瞞他失明的事實。於是在烏龍連連之下，勉強拍完新戲。上演後人人不知所云，票房當然一敗塗地，影評也毫不留情。但是沒想到，在法國卻傳來捷報，他被喻為奇才，還被禮聘到巴黎拍片。他與前妻復合，決定雙雙動身前往，慶幸道：「感謝上帝有法國人在！」（Thank God the French exist!）

²² Ang Lee, “Things I’ve learned as a Movie Director,” February 3, 2007,

http://www.moviemaker.com/directing/article/things_ive_learned_as_a_moviemaker_2418/, Access Oct. 23, 2009.

²³ Isidore Isou, Michel Serrault, Hommages: Edward Yang, Cahiers du cinema, n° 626 (septembre 2007), pp. 66-76.

²⁴ 〈臺灣新電影宣言〉，《中國時報·人間副刊》（1987年1月24日）。簽名背書者包括小野、杜可風、楊德昌、侯孝賢、朱天心、朱天文、林懷民、賴聲川等。

我們的新電影導演，恐怕是陷入了法國電影作者論的迷思。能像伍迪·艾倫般，帶點幽默感自我檢討嗎？

放棄敘事邏輯？

新電影的票房失敗和《海角七號》的成功，表面上是藝術創作和商業化的對比。但我認為，關鍵在電影和說故事的關係。由蔡明亮現身說法，親自陳述《臉》（2009）的創作理念時，特別能凸顯此問題癥結。

《臉》是羅浮宮有史以來首度典藏的影片。這不僅是通常自稱為「作者」的蔡明亮個人的殊榮，更象徵臺灣新電影理念的極致：終於成為博物館典藏的藝術品。今年九月《臉》在坎城影展中最後壓軸放映時，備受評論家好評，然而觀眾卻不捧場，未終場許多人紛紛離席。有人質疑全片故事鬆散，他說：「我從來不講故事，整個力氣都在經營畫面，很像畫家的方式在經營。」²⁵

電影是綜合藝術，無論畫面、聲效、表演、劇本等等，都是不可或缺的因素；這早已是老生常談。然而，蔡明亮有獨特的看法：

電影有個傳承，是影像的追尋、影像的美學，這個特質是在膠捲裡面，不是故事、不是說話腔調、不是語言，甚至不是表演。我覺得很荒謬，後來有演技獎、最佳劇本獎，開始很多大製作、史詩，咚咚咚都跑出來，但我們離電影卻越來越遠……我們的電影學校逐漸變成一個職業學校，教你怎麼從事這個行業，但是，我們離這個媒介卻是越來越遠。²⁶

電影學校當然不應該淪為職業學校，然而就電影藝術的本質而言，影像絕非其中獨一無二的美學元素。蔡明亮的特殊電影美學觀，導致於幾乎把演員當成活動道具（台詞很少），劇本也只是大綱。男主角是長期合作的專屬演員李康生，畫面的經營也是代表他個人印記的經典畫面：水的神祕意象、三〇年代華麗歌舞橋段、超現實夢境、情慾的暗潮洶湧等等。他自己也坦然承認，《臉》是在表現自我，可是顯然對這樣的批評不滿：「創作都可以自溺，為什麼電影不可以？電影並不是一個服務業，不一定每個電影

²⁵ 中天新聞：〈蔡明亮《臉》坎城放映觀眾不捧場〉，
<http://www.youtube.com/watch?v=b70w3asVxAo&NR=1>，檢索日期：
2009年10月24日。

²⁶ 陳委臻：〈弄舞撩水進入博物館——專訪《臉》導演蔡明亮〉，《破》報復刊579期
（2009年9月25日），<http://pots.tw/node/3412>，檢索日期：2009年10月24日。「在這部

片中，比起敘事邏輯，我比較需要的是象徵的概念成不成立，或者說我的大前提是，這個電影是以夢的形式在處理，我要做的是說服我自己。」「羅浮宮來找我，我也沒有太大的驚奇，他們要找的是一個『作者』的導演。」

都要服務大眾。這個電影如果我只是服務我自己，可以嗎？」²⁷在他的思考中，為了表達象徵自我的畫面，情願放棄敘事邏輯：「在這部片中，比起敘事邏輯，我比較需要的是象徵的概念成不成立，或者說我的大前提是，這個電影是以夢的形式在處理，我要做的是說服我自己。」²⁸

問題是，自我象徵和敘事邏輯難道必然互相排斥？藝術家絕大多數自戀，這是不爭的事實；但並非自戀就必須放棄敘事邏輯。例如，李安展現傑出電影敘事技巧的同時，幾乎每一部華語作品都在談論自己：《父親三部曲》中的父權形象，《臥虎藏龍》中儒家思想的壓抑情慾，《色|戒》中對抗戰時期（也是臺灣國民黨和民進黨執政時期）愛國教育的反思²⁹。但他善於運用電影作為媒體所能提供的最佳障眼法，把自我隱藏在影片中——演員就是他的自我的化身。《臥虎藏龍》中的李慕白（周潤發飾）是他壓抑的自我，玉嬌龍（章子怡）是他叛逆的自我，《色|戒》中的王佳芝（湯唯）是少年時期受愛國主義操弄的純真李安。但重點是，他把自我隱藏在不同的演員當中，而非把演員塑造成個人的印記。他凸顯的是演員，而非自我。我們在他不同影片中，看見的是他不斷蛻變的自我。

魏德聖的自我，何嘗不是隱藏在《海角七號》當中？例如片首，在臺北搖滾樂發展失利的阿嘉，一句：「操你媽的臺北！」拉出整部影片回歸南臺灣的主題。魏本人出身臺南縣永康；影片爆紅之前，在臺北影劇界討生活也曾窮困潦倒。影片中基督教會扮演了有趣的串場，魏就是教會長大的。影片中辦桌的場面，不僅是魏德聖個人、也是臺灣鄉下人共同的經驗。如果說他電影中使用了許多好萊塢的經典橋段，不足取；那麼，蔡明亮電影中的個人印記，不也是再三複製的橋段？

創作和商業必然對立嗎？希區考克和伍迪·艾倫是電影筆記讚美的電影作者，而他們每一部創作，都是全球的票房保證，因為他們是說故事的高手。作為學院研究者，我喜愛蔡明亮的每一部電影，也可以運用各種學術語言讚美他是電影作者。但是，作為熱愛臺灣電影的人，我卻要對他說：蔡導演，下一部片子，請別再複製你自己，讓我們看見一個嶄新的你³⁰。

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ 參考彭小妍：〈女人作為隱喻：《色|戒》的歷史建構與解構〉，《戲劇研究》第2期（2008年7月），頁209-236。

³⁰ 和蔡明亮過去的作品類似，《臉》的評論呈現兩極化。張小虹認為，以羅浮宮為主題而不見羅浮宮，「所以作為創作能量的羅浮宮便無所不在了」。王長安則認為，「相同的電影符碼一再出現，讓難得一見的跨國製作少了些創意」。參考張小虹：〈不要「臉」的羅浮宮〉，《中國時報》（2009年10月3日），頁A20；王長安：〈臉的迷惑...〉，《聯合報》（2009年10月4日），頁A19。

《海角七號》的戀日／哈日文化移情與本土想像

交通大學外文系教授

張靄珠

一、《海角七號》的台灣奇蹟

《海角七號》自2008年8月23日上映到10月中，短短兩個月就締造了4.5億的票房佳績，給長久以來低迷的國片市場打了一針強心劑。導演魏德聖為此片籌資五千萬元，拍片期間負債三千萬元，能夠有這樣的票房收益，也是始料未及。近年來，在台灣的電影市場中，票房超過兩億元的只有周星馳的《功夫》與李安的《色戒》。《海角七號》的佳績是台灣電影的影史票房冠軍。以五千萬的純台資來拍攝製造的《海》片，與好萊塢砸重金的大規模製片，只如九牛一毛，其業績卻能與之分庭抗禮：《海》片上映兩個月，票房排名台灣影史第三——僅次於《鐵達尼號》(1997年)的7.75億，和《侏儸紀公園》(1993年)的4.5億。這部片子把近年來已不太愛看國片的年輕人帶入了電影院，許多人一看再看，為的是幫忙拉抬票房，以締造紀錄。在8月到10月這段時間，觀看《海角七號》幾乎成了網民的全民運動。開映首週，《海》片的口碑就開始在網際網路上發酵，以台灣的最大網路論壇PTT為首的各大電影討論區紛紛被《海》片攻佔，網民甚至比賽誰拉的觀眾最多，電影討論區迅速演變為「海角傳銷公司」。網民甚至發動「拒絕盜版」的抵制運動，任何下載《海》片檔案的P2P軟體「種子」，共享論壇或任何可在線上瀏覽的網址，一律被年輕網路族群封殺，務求盜版在網路上消失無蹤(陳宗逸2008)。

《海》片除了票房令人跌破眼鏡，其導演和演員的組成能夠創造這樣的「台灣奇蹟」也令人跌破眼鏡。這部片子被許多評論者形容為「遠離台北觀點，尋找國境之南」，片子一開頭便是籍籍無名的樂團歌手阿嘉的一句髒話，發出對台北的詛咒，砸破了吉他，離開這混了十五年而仍混不出名堂的台北，回到屏東恆春老家，誤打誤撞的加入一群由失意的業餘歌手組成的在地樂團，而帶入一連串小人物的悲歡離合，藉由演唱會圓夢的故事。在戲外的真實人生裡，《海》片導演和演員亦同樣是台灣演藝圈的「非主流、失意者」。導演魏德聖懷抱著電影夢，載浮載沉影劇圈多年。在《海》片之前，他花了兩百五十萬元拍攝了五分鐘的預告片為計畫中的電影《賽德克·巴萊》募款，卻因找不到金主拍正片而無疾而終。《海》片是他第一部正式執導的劇情片。飾阿嘉的范逸臣，長年被經紀公司包裝成「白面書生」歌手，幾乎消失於影藝版面；飾友子的田中千繪，來台發展亦非平順；演出「鎮代會主席」夫婦而竄紅的馬如龍、沛小嵐夫婦，是早期當紅的閩南語演

員，近年來卻無表演空間；飾勞馬的民雄，一家人幾乎三餐不繼；飾演馬拉桑的馬屎，在其主唱的糯米團樂團解散後，只有改做幕後工作；其他如飾演茂伯的林宗仁、飾大大的年輕學生等業餘演員，更是一片暴紅，片約、廣告、電視節目通告不斷(陳宗逸 2008)。換言之，《海》片導演及演員因為這部片子的成功而扭轉了人生際遇，其過程比《海》片中的角色更為戲劇化。

不論是在戲裡的角色，或是戲外的演藝人員，都在遠離台北之後，在國境之南找到了機會和生命的出口。《海》片的票房紀錄，以及其所引起的種種社會文化效應，使得不少論者對其寄予厚望，期待它帶來「台灣後新浪潮電影」，為國片市場起死回生。《海》片究竟是個例，還是另一波台灣電影浪潮的開端，仍有待觀察。《海》片不同於以侯孝賢、楊德昌為主的台灣新浪潮電影的高蹈藝術，乃在其採取商業片的模式，著重說故事的技巧，運用明快的節奏，沿著三條故事線(阿嘉和雜湊樂團的磨合、阿嘉和日本公關友子的戀情；以及六十年前日本戰敗而遭遣返的日籍中學教師寫給台籍戀人友子的七封未寄情書)快速跳接。《海》片可說是勵志喜劇音樂片類型。魏德聖在接受藍祖蔚專訪時，提及其動機，乃是拍一部好看熱鬧的音樂片，而且選擇搖滾樂演唱會來貼近年輕人的脈動。族群融合固然是《海》片的主題，但是他不想把其變為沉重的議題，也不想說什麼大道理，而希望用貼近日常生活的方式，以小人物的喜怒哀樂和口語對白表達該片的主題。因之《海》片所觸及的各種議題，均如片尾淡淡的彩虹一般，稍縱即逝，而無暇於情緒和情感的深度醞釀。(藍祖蔚 2008.9.13)

探討族群議題，側寫日本殖民歷史餘緒，展現台灣庶民生活與草莽生命力的國片，自1989年侯孝賢的《悲情城市》以來，一直不乏這樣的題材。為何《海》片能夠以前所未有的聲勢蔚為風潮？從台灣整體大環境而言，台灣社會固然自1987年解嚴以來，走出一條民主自由之路。然而在《海》片上映的2008年末，統獨問題未解，社會失序，全球化過程中大陸加速其政治經濟改革，以大國崛起的態勢形成台灣在國際競爭的強大威脅；再加上2008年中期以後席捲全球的金融海嘯，在台灣造成出口貿易萎縮和高失業率，凡此種種，均引起台灣民眾對政治和經濟前景前所未有的焦慮與躁鬱；此時此刻，像《海》片這樣的溫馨勵志喜劇片(當然也不乏論者批評其濫情膚淺)：呈現失意小人物築夢落實，兼之以象徵族群融合之鮮活、生動多語情境(片中夾雜著普通話、閩南語、日語、客語)來展示庶民幽默；而導演兼編劇魏德聖更能抓住新新人類快節奏的收視習慣，準確的預測電影院觀眾的反應來安排笑點。由於受到年輕人的歡迎，也造成了如前文所述，網路族群自動自發成為《海》片催票員。片中角色鮮明的甘草人物可讓不同年齡、階層和族群的觀眾找到認同對象；這些都是《海》片所向披靡的原因。談到《海》片熱賣，電影導演吳念真表示：「《海角七號》內容呈現很多本土東西，也符合很多人想法，表演方式率性，不像過去固定的忠孝節義等內容」；至於票房熱賣原因，他認為「凸顯一個現實，也就是與台灣許多人的情緒近半年來沒有辦法找到出口有關(王鴻國 2008.10.15)」。社會學教授林萬億談到「海角七號熱」的大環境因素：「海角七號上映，面對的正是經濟不景氣、人心鬱悶、以及政治變天的環境，國民黨再度執政並不如選前對人民許下的承諾般達到人民的期待，再加上國家主權面臨危及的當下，台灣人民從個人到國家的不確定性是感到焦慮的。(張倩瑋 2008.10.22)」紀錄片導演楊力洲評論《海》片：「就像是個大賣場，不同的人都在裡面找到自己想要的商品(陳立、平客

2008.10.30)」。年輕男女和哈日追星族可以從台灣樂團歌手阿嘉、日本偶像歌手中孝介、日本女公關友子、以及酷妹大大身上投射自己的慾望和認同；阿嘉和友子在工作接觸所產生的愛恨情仇以及參加婚宴辦桌酒醉後的一夜情，模倣墾丁春吶的恆春沙灘搖滾音樂節，都可以讓年輕世代看到自己和同儕日常生活的影子。已逝的日籍教師和高齡世代八十歲友子阿嬤懸宕六十年的未了情，以及那七封以優雅詩意的日文書寫的未寄情書，想必會引起經歷日治時代祖父母輩台籍人士懷舊唏噓之情；劇中的甘草人物更是各族群基層人員的縮影，展現了台灣人愛打拼，不服輸的耐力與執著。那草莽性格、企圖心旺盛的鎮代會主席，契而不捨，一心想把恆春的好山好水從財團的BOT運作裡奪回來，以吸引年輕人回鄉做自己的主人；他不屈不撓，籌組在地樂團，好在搖滾音樂節暖場，以和日本偶像歌手互別苗頭，展現了台灣人輸人不輸陣的企圖心；客家籍的小米酒推銷員馬拉桑在廁所用抹臉，藏起疲憊的神情，重新踏出去對外笑臉迎人、鞠躬哈腰、賣力推銷；水蛙對老闆娘一往情深，連背帶抱拖著老闆娘的三胞胎小孩去參加樂團甄選，展現了「另類」愛情；原住民警察勞馬在台北任刑警時受傷、和妻子離異，請調回鄉執行勤務兼療傷；國寶老郵差茂伯彈起月琴和送信時同樣的賣命，面對年輕樂手的嫌棄仍舊執拗不服輸，在演唱會製造機會，力求表現。這些各具特質的甘草人物，不但能勾起不同年齡、族群的基層人員為了生活打拼之酸甜苦辣回憶，也呼應台灣近年來高漲的本土意識，展演了南台灣小鎮的風土人情、草根生命力，以及新舊文化衝突和城鄉差距，鮮活寫實的刻畫了小人物的日常生活，不時引起觀眾會心的一笑。

二、懷舊戀日情結與戀物哈日風潮的文化移情

如果說，《海》片的文化現象及風潮乃是其因緣際會、戲裡戲外的互文所激發的文化想像，觸動了台灣人潛意識的底層，我們就不妨應該把時空輻距拉大，在全球化的框架下探討：導演魏德聖如何巧妙操弄電影符號，串聯台灣舊世代的懷舊／戀日情結與新世代的戀物／哈日風潮？在電影符號以及運鏡操作所營造的後現代時空壓縮情境中，如何藉由文化物對歷史召魂攝魄，牽引台灣和前殖民主日本之間的文化臍帶與文化雜融、羨嫉？《海角七號》的浪子回鄉之旅在後現代時空壓縮 (postmodern time space compression) (David Harvey 1990: 305-307) 所形成之文化符號與意象溢現的情境下，文化物、庶民、歷史記憶、以及文化戀物之間具有何種弔詭辯證的關係？在全球化與在地性相互頡頏、迎拒的過程中，「歷史」弔詭的經由記憶之後，一方面營造出地方的殊異性，以對抗全球現代性所造成的時空之空洞化 (abstraction of time and space)，一方面卻難免成為懷舊商品，催化著文化戀物的製造鏈。在《海角七號》中，阿嘉在台北闖蕩失意，回到恆春。他代工郵差，拿著遺返日俘在六十年前寫就，卻無法投遞的情書，尋找海角七號、國境之南。電影藉由文化物 (老舊地圖，七封情書，泛黃的照片，舒伯特的野玫瑰民謠)，召喚著歷史的鬼魂 (死去的日本情人或是對前殖民主義的記憶)，牽引出那凝聚了在地記憶和歷史懷舊的人類學空間 (Anthropological place) (Marc Augé 1995: 54) (遺返日俘的基隆港引揚碼頭、海角七番地)，以對抗全球現代性擴張過程中那疏離、陌生、自社會脈絡抽離的過渡空間 (non-places)¹ (恆春的山海BOT等)。死去的

¹ 如果說地方(place)的意義是生活在其中的人由其所在(locale)而建立起社會關係，過渡空間(non-places)則是

日本老師在六十年前寫給台灣女學生的情書，經由移情作用，催化了阿嘉和日本公關友子的戀情；從六十年前遣返日本戰俘的引揚碼頭，到舉辦台日熱門音樂演唱會的墾丁沙灘，也涉及舊世代懷舊／戀日情結和新世代戀物／哈日風潮之間的時空置換與文化移情／移轉。

《海》片中七封未寄的情書牽引了那懸宕六十年的台日戀情，作為與阿嘉和友子浪漫愛情對應的故事軸線；情書以日語旁白朗誦，貫串全片，也引發了觀眾兩極化的反應。部份評論者視這樣的安排為日本殖民帝國的陰魂不散，也隱喻了台灣人被日本殖民的欲望。台灣日本綜合研究所所長許介麟在其評論文章〈海角七號：殖民地次文化陰影〉即對此大加批判：「〔……〕『海角七號』隱藏著日本殖民地文化的陰影。一封由日本人所捉刀杜撰的情書，以日本人的調調滔滔不絕地表露，對過去殖民地台灣的戀戀『鄉愁』，其間參差了以日文唱的世界名曲，甚至終場的歌曲『野玫瑰』（德國、歌德詞），還要重複以日文歌唱。台灣終究逃不了日本文化控制的魔手。」（許介麟 2008. 19. 25）

中央研究院副研究員陳宜中在其評論文章〈《海角七號》的台日苦戀〉則針對片中兩位被日本人拋棄的台灣女子（友子阿嬾和明珠），和那熱愛友子「不惜跟到日本去的年輕男人〔男主角阿嘉〕」加以批評：「嚴格來講，《海角》的主題並不是『台日和解』，而是『台日苦戀』〔……〕特別是台灣對日本的苦戀。」陳宜中認為，這種台日苦戀，顯藏了「被殖民慾望」，也「似乎還隱藏著對1945年以後中華民國／國民黨統治的有罪控訴。」陳進一步指出：「在片中缺席的外省人／中國人，似乎就是拆散台日姻緣、使台灣（女性）得不到日本（男性）的愛的『第三者』〔……〕是『台灣人的悲情』的最主要來源。」陳認為，《海》片把「台日苦戀」的國族寓言透過性別的翻轉，「由台灣男子和日籍女友的身心結合，以及片尾的台日大合唱，使這種悲情得到救贖。」陳最後並質疑：「台灣人的主體性究竟是什麼？台灣人難道只能是被動等待救贖的『亞細亞的孤兒』嗎？」（陳宜中 2008. 10. 9）許介麟和陳宜中的文章刊出後，立刻受到擁戴《海角七號》的網民大加撻伐。對於七封日文情書和那首輪流以中日文演唱的德國民謠野玫瑰，無論視其懷舊戀日氛圍的催化劑，或視其為前殖民主歷史鬼魅的招魂幡，其實都反映了曾被殖民者和殖民主之間剪不斷，理還亂的文化羨嫉和焦慮；而對日本的戀懼矛盾，其實也反映了台灣從被殖民，去殖民，到後殖民這段歷史過程的意識形態和歷史經驗，以及個人在這段過程中的主觀經驗和位置。在曾被殖民的第三世界國家迎／拒全球化的過程中，殖民主扮演的不僅是壓迫者、統治者的角色，也是帝國主義、資本主義、現代性與第三世界在地歷史和當下環境之間的橋樑、中介，以及文化生產的次轉換站。陳光興談到台灣的文化形構和文化帝國主義的關係，強調我們不能不面對第三世界所共有的殖民、去殖民、內部殖民及新殖民的結構性經驗來討論：

並未建立起持續社會的有機關係，從社會關係和歷史意義抽離的空間（Marc Augé 1995:78）。相對的，人類學空間（Anthropological place）則是凝像了在地記憶和歷史懷舊意義的空間（Marc Augé 1995:54）。平論的是，過渡空間卻又或多或少是人類學空間的擬象（simulacram）。Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to the Anthropology of Supermodernity* (London: Verso, 1995) 54;78. Tomlinson, John. "The Concept of Deterritorialization." *Globalization and Culture*. (Illinois: University of Chicago Press.1999),110.

台灣的主流文化形構必須被放在第三世界所共有的結構性經驗來看待：殖民—去殖民—內部殖民及新殖民的資本主義運動過程。少了這個歷史的面向，文化帝國主義只是空洞的道德名詞，無法捕捉到歷史的痕跡，也無法解釋黨國資本機器如何在過去建造國族文化，如何壓制主體群（subject-groups）自主性的建立，更無法解釋大眾文化的形式何以混雜了美日商品文化的因子——也只有在這條軸線上，在地與全球才能夠辯證地扣連在一起。²

台灣對日本的文化想像，其實扣連著全球化與在地化的辯證關係，而可依循殖民、去殖民，後殖民（或新殖民、內部殖民的）的歷史過程，約略分為三個時期。一、日本殖民統治時期：在 1895 年至 1945 年之間的五十年日本殖民統治時期，日本總督府固然以殘酷的高壓手段，濫殺無辜，並採取不平等待遇，歧視台灣人³。但另一方面，日本殖民政府儼然是西方現代性的中介，在台灣進行種種現代化的措施：「總督府為了配合日本的經濟發展，積極展開各項經濟改革和建設工作〔……〕台灣的學術研究是配合殖民政策而發展，其成績卓然，可說奠定近代台灣人文、自然及應用科學研究的基礎。」日本殖民政府在台灣的改革和建設包括「農業改革、稻米的增產與糖業王國的建立、工業化的進展。此時期的社會變遷，除了人口激增外，還包括放足斷髮的普遍，以及守時、守法、現代衛生等觀念的建立」⁴。二、國民政府去殖民化時期：國民政府為了去殖民化，自五〇年代開始禁止在大眾媒體上使用日語，並嚴格限至日本視聽產品的進口。然而，日本文化仍在民間地下傳播⁵。七〇年代末期，日本視聽節目隨著錄影機開始進駐台灣家庭的客廳。約莫在八〇年代中期，所謂的哈日風⁶其實已在台灣青少年的生活中悄然吹起。如日本青少年流行雜誌《non-no》在校園流傳，西門町的「萬年」城為日本商品大本營。三、全球資本主義凌駕國家政治力的後殖民時期：在八〇年代末期，隨著蘇聯解體、柏林圍牆倒塌，以及中國大陸對資本主義有條件的接納，資本主義全球化的腳步加速，凌駕了第三世界的國家政治力之控管、抵拒，在台灣亦然。八〇年代末期，哈日風尚隨著媒體解嚴而蔓延。1988 年 11 月，立法院正式認可衛星電視的接收；1992 年 11 月，日本視聽產品禁令解除；1993 年 7 月，有線電視法通過，使得民眾可以完全合法的消費外國視聽產品。由於文化的相近性，日劇和綜藝節目便凌駕於美國節目，進入台灣家庭（李明璁 2003：49-50）。尤其是日劇，經年累月的播出，將觀眾帶領到「一個長時

² 陳光興：〈解毒《文化帝國主義》〉，收入湯林森(John Tomlinson)著、馮建三譯，《文化帝國主義》(台北：時報，1994 年)，頁 13。

³ 原出處為國立編譯館主編：《認識台灣〈歷史篇〉》(台北：國立編譯館，2000 年)，頁 59-62。轉引自李天鐸、何慧雯，〈我以前一定是個日本人？——日本流行文化的消費與認同實踐〉，收入邱瓊雯編：《日本流行文化在台灣與亞洲(II)》(台北：遠流，2003 年)，頁 30。

⁴ 國立編譯館主編：《認識台灣〈歷史篇〉》(台北：國立編譯館，2000 年)，頁 66-69；75-79。轉引自李天鐸、何慧雯，〈我以前一定是個日本人？——日本流行文化的消費與認同實踐〉，收入邱瓊雯編：《日本流行文化在台灣與亞洲(II)》(台北：遠流，2003 年)，頁 30。

⁵ 在這段時期成長的三、四、五年級生，相對於戀日的父祖輩或是哈日的新世代，對日本文化想像無疑是較為疏離、隔閡，甚至頗為反感，視其為外來的侵略者、掠奪者。

⁶ 「哈日」一詞的出現，來自 1997 年哈日杏子所撰寫漫畫單行本《早安！日本》一書，此後隨著日本流行文化勢力的擴散，大眾媒體開始以「哈日族」泛指日本流行商品的愛好追逐者。轉引自李天鐸、何慧雯，〈我以前一定是個日本人？——日本流行文化的消費與認同實踐〉，收入邱瓊雯編：《日本流行文化在台灣與亞洲(II)》(台北：遠流，2003 年)，頁 18。

期的、連續性，且鉅細靡遺的異文化生活展演空間」（李明璁 2003：50）。

日治時代老一輩懷舊戀日和新世代戀物哈日其實有著共同的情感結構：相信日本是現代化、進步、時尚的表徵。經歷過日本統治時代的祖父母輩台籍菁英至今仍愛閱讀《文藝春秋》，收看 NHK 節目，而其對於西洋古典樂、西洋名畫之鑑賞品味亦是透過當時日本皇民教育所養成。五十年的殖民過往留下「日本是台灣現代化奠基者」的歷史記憶，相對於日本，台灣屬於較低度開發狀態，隨著跨國資本主義運作的日本商品，即在這樣對日本文化欽羨的殖民軌跡下運作。

隨著 1990 年代資本主義全球化的加速，「追求現代化」的迷思使得西方社會成為開發中國家的典範，也為日本成為亞洲的領導者背書。日本學者角山榮(Tsunoyama Sakae)指出，自 1990 年代以降，日本成為介於「亞洲」和「西方」的翻譯者或中介者，且日本將西方事物在地化的能力，使其扮演一個「次轉換站」的角色，成功改造原來的西方商品以適應亞洲消費者的品味及物質條件⁷。藉由台日文化相近性(proximity)，日本文化工業精心包裝行銷的卡通、動畫、流行音樂、偶像劇、偶像歌手、服飾、演唱會及週邊商品，在台灣捲起了哈日炫風。

三、《海角七號》的國族寓言

如果從國族寓言的角度來析論《海角七號》一片，則片中在地樂團的組成、排練、展演，以及台日合作搖滾樂演唱會，突顯了後現代時空情境下的跨國文化接觸之矛盾弔詭。表面上看來，拜跨國資金流動及科技發達之賜，形成了後現代時空壓縮，使得西方廣告模特兒的攝影及日本偶像歌手演唱會等都會文化活動無遠弗屆，彷彿「零差距」般的抵達偏遠的恆春鄉下。然而這樣的跨國文化接觸果真是零差距嗎？片中不同角色看待恆春這個地方以及在地樂團的觀點，其實顯示前殖民主／被殖民者以及城鄉差距的位階，而此位階差異又是以西方現代化所強調的價值為優位意符。日本女公關友子乃是透過日本的「帝國之眼」⁸看待南台灣鄉下的落後、緩慢、無秩序，以及「粗野未開化」狀態。在《海》片開始，友子隨車跟著一群洋妞模特兒在蔚藍海岸拍廣告。她不顧司機勸阻，硬要司機把巴士開進狹隘的古城門和巷道，結果進退兩難(象徵現代化的動力和在地環境的格格不入)。阿嘉從較為「現代」的台北混了十五年回來，從他台北專業歌手的眼

⁷ 原出處為 Sakae Tsunoyama, *Ajia Renaissance* [Asian Renaissance] (Toyko: PHP Kenkyuaho, 1995), pp. 102-104. 轉引自岩淵功一著、唐維敏譯，〈利用日本流行文化——媒體全球化、跨／國族主義、與對「亞洲」的後殖民慾望〉，收入邱淑雯編：《日本流行文化在台灣與亞洲 (II)》(台北：遠流，2003 年)，頁 110。

⁸ 這裡的「帝國之眼」，源自於斯圖爾·霍爾(Stuart Hall)的「英國之眼」(English Eye)。霍爾的「英國之眼」的概念，來說明己／異，帝國／殖民地間相生相剋的辯證關係。霍爾指出，長久以來，「英國之眼」習於處在都會中心、帝國中心、世界中心，幾乎把自己等同於「視界」本身(It becomes coterminous with sight itself)，而無法認知自己的觀點，只是許多觀點之一種。那統攝一切的英國之眼(the all-encompassing “English Eye”)把被殖民的他者定位為都會中心邊緣，把他們放在都會中心位置，來鞏固「自我」的存在疆界。在我中心的、挑剔的「英國之眼」，透過二元劃分的觀點，以及結構性的再現系統，把被殖民者、「非英國」，甚至女人，通通各有定位，透過狹隘、自以為是的觀點否定他們，藉以肯定、鞏固自身的「純正」英國性。Hall, Stuart. “The Local and the Global: Globalization and Ethnicity.” Ann McClintock, Armir Muft, and Ella Shohat, Eds. *Dangerous Liaisons, Cultural Politics*, Vol.11 (1997) : p.174.

光來看，鄉下這些「粗野無文」的業餘歌手所彈唱的是跟不上他節拍的「噪音」，所以在排練時屢屢喊卡，憤怒無奈。而另一方面，他又得面對代表日本唱片公司的「上級指導員」友子的壓力，在期限內創作兩首歌曲，並督促團隊完成排練。友子代表的是日本文化工業對效率、精細分工、標準作業程序，以及照表操課的要求，當然無法相信南台灣鄉下這些樂手隨興、散漫、草根、雜湊成軍的作風可以完成任何夠水準的作品。她毫不掩飾自己的傲慢和蔑視，對阿嘉和眾人頤指氣使，稱呼水蛙為「昆蟲」，更想不通如茂伯這種不登大雅之堂的「過時老古董」，以及他那不符合西方搖滾樂演出公式的月琴，如何登台。友子的趾高氣昂，一直到她和阿嘉的一夜情，以及看了七封未寄的日文情書後才改變。

從國族寓言和性別化的關係來看《海角七號》一片，有別於傳統國族寓言往往把殖民者／支配者和男性連結，被殖民者／被支配者和女性連結，《海》片顯然作了性別翻轉。這樣的性別翻轉在全球化和在地化的辯證關係中有什麼意義？前殖民主被女性化，象徵在資本主義全球化的後殖民時期，「文化殖民」形式的改變。不同於殖民時代的殖民主以軍事和武力「霸王硬上弓」來獲取巨額利益；後殖民時代強勢的一端乃是以經濟合作、文化交流為基礎，藉由親密、曖昧、共謀的關係來，來發揮「柔性攻勢」(soft power)，達成兩廂情願的交易。《海》片的友子經常大發嬌嗔，噉著嘴責備：「你欺負我，你們都欺負我。」她的受害者姿態往往令人同情，而讓人原諒她前一刻的霸氣和蠻橫。友子所象徵的日本文化輸入的「柔性攻勢」，見諸於日本文化學者角山榮和本田史朗(Honda Shiro)的觀點。這兩位學者認為：在九〇年代以後日本對亞洲國家的文化輸出強調「無國籍」(mukokuseki)特質，一掃舊有的壓迫性國家形象，把美國流行文化的元素與特質，針對亞洲國家的年輕世代和都會生活型態予以轉化再造，而「提供東亞民眾一個討論的共通話題，也描繪出日本的現代化情境及社會解放的一面⁹」。

在《海》片中，日本文化工業「無國籍」、「無氣味」的輸入，展現在南台灣海灘青春歡樂、勁歌熱舞的搖滾嘉年華中。然而，後殖民時期的文化輸入不僅是淡化強勢一端「支配性、入侵性」的色彩，也涉及吸納在地殊異性，把文化商品予以在地化，此即羅蘭·羅伯森(Roland Robertson)所言的「全球在地化」(glocalization)。在他看來，「全球化乃是殊異性的普世化，普世性的殊異化」(Roland Robertson 1995: 73)。斯圖爾·霍爾(Stuart Hall)沿襲這樣的觀念，進一步析論全球在地化：

我們稱之為「全球在地化」，乃是有系統的、全面的創造「相似性」(similarity)，透過在地殊異性(particularity)，和特定的空間與特定的族裔性(ethnicity)互相協商，動員特定的認同。因之在全球性和在地性之間，是持續的辯證關係。
(Stuart Hall 1997: 62)

⁹ Shiro Honda, "Higashi Ajia ni hirogaru Nihon no popyura bunka" (The Spread of Japanese Popular Culture in East Asia), Giko Forum.1994, pp63-70;78。轉引自岩泷功一著、唐維敏譯，〈利用日本流行文化——媒體全球化、跨／國族主義、與對「亞洲」的後殖民慾望〉，收入邱淑雯編：《日本流行文化在台灣與亞洲(II)》(台北：遠流，2003年)，頁112。

換言之，在全球化錯綜複雜的文化流動、經濟交易過程中，文化商品的輸出不僅僅是支配和被支配的關係，也涉及兩方的慾望媾合，以及是否以「在地眼光」取代「帝國之眼」來看待雙方的關係。《海》片中友子對在地人態度的改變，以及她和阿嘉之間的愛恨矛盾，具體而微反映了全球在地化過程中文化想像和慾望媾合的複雜性。兩人從互相指責、怨憤、到暗中醞釀情愫，再到宴飲酒醉後一夜情的發洩，以及天亮清醒後互搶棉被遮蓋自己身體，以掩飾被對方窺破的窘境。這段異國戀情的起承轉合鋪陳了跨國文化接觸的驚異、好奇、挫折、磨合，也突顯文化交流過程中的戀懼與羨嫉。

四、連結懷舊戀日與戀物哈日的文化物

友子和阿嘉那浮躁無根的一夜情一直到了兩人同溫那七封日文情書後，才著根萌芽成真情相待。友子為那睽隔六十年時空的纏纏綿綿未了情所感動。在她諄諄交待後，阿嘉克服萬難，送達情書。兩人對送達情書的共同努力也堅定了彼此對愛情的承諾。這七封情書不但發揮了「情感教育」的功能，也產生了移情作用，讓兩人把原是發洩慾望和挫折的一夜情，深植到精神層面，牽引著兩人到相知相惜的階段。七封日文情書除了對不同世代的跨國戀情產生移情作用，也隱喻了全球在地化的慾望媾合乃兼具共時性和歷時性：戀物哈日的風潮總已是懷舊戀日的殖民歷史軌跡中擴展、深化；文化流動的慾望媾合，不僅涉及共時性的在地殊異性之吸納與當下情境之交融，也涉及歷時性的歷史情境之挪移以及懷舊戀物之置換。

在《海》片中，台灣對日本的文化想像和羨嫉沿著七封情書和日本偶像歌手演唱會這兩條軸線，展演殖民餘緒的懷舊戀日及新世代的戀物哈日，而這兩條軸線又在搖滾音樂會以中日文演唱〈野玫瑰〉民謠時交錯遇合¹⁰。〈野玫瑰〉民謠乃是文化融雜情境下的文化物。這首民謠從歐洲流轉至日本，再譯介到台灣，其文化移轉(routing)的過程見證了以歐洲為中心的全球現代性之文化流動的軌跡。〈野玫瑰〉原本為歌德作詞、莫札特作曲，流傳到日本，又由日本人在日治時代透過皇民教育引介到台灣，成為家喻戶曉，連小學生都能琅琅上口的民謠。野玫瑰的輾轉流轉也說明日本做為西方現代文化和台灣在地接觸的中介地位。

導演在片長兩小時的影片中，並未正面再現殖民時代的歷史，而是透過回憶倒敘手法，烘托、連結不同時空的歷史情境，側寫戰爭和皇民教育在祖父母輩台灣人生命中留下的軌跡，用以反襯新世代哈日風潮的懷舊歷史氛圍。在《海》片開頭，茂伯騎著機車沿鄉間小路送信，口裡哼的就是〈野玫瑰〉。在影片後段的沙灘演唱會「安可」歡呼聲中，茂伯出其不意的拿起月琴彈奏〈野玫瑰〉的安可曲，除了阿嘉，其他樂手似乎也很有默契的配合：水蛙打鼓、勞馬用口琴、大大用 keyboard 配合演出。阿嘉先是一愣，隨後也

¹⁰ 魏德聖談到〈野玫瑰〉作為本片主旋律的因緣。他說當年懷著朝聖的心情觀摩黑澤明的電影，看到睡著，後來聽到〈野玫瑰〉的曲調才驚醒。〈野玫瑰〉似乎呼應了魏德聖潛意識中想創作一部家喻戶曉、平易近人的作品的願望。藍祖蔚：〈海角七號：少年魏德聖——藍祖蔚專訪魏德聖〉，藍祖蔚部落格，2008.9.13。網址：<http://blog.yam.com/tonyblue/article/17298750>

會心的以中文演唱，日本偶像歌手對這曲子倍感親切，也熱情的以日語加入合唱。本來阿嘉看到日本偶像歌手出馬，有意禮讓，但中孝介邀他一起合唱。這場中、日文大合唱，算是導演用來達成台日跨國友誼和族群大和解的場景。〈野玫瑰〉的旋律除了象徵跨國、跨族群的文化流動，亦烘托那互遠、普世的浪漫情愛，並串連著不同的時空場景之轉換。在中孝介以日文演唱〈野玫瑰〉的餘音繞耳之際，電影鏡頭已從青春躍動的海灘演唱會場景，不經意跳接到八十歲友子阿嬤安安靜靜的坐在黝暗的四合院中庭捻針線活兒。她發現了阿嘉悄悄放在板凳上的木盒。她打開木盒，一張和昔日情人在沙灘合照的泛黃照片悄然掉落。友子阿嬤以枯槁的手，顫巍巍拿起情書閱讀，我們只看到她的背影和身體局部，卻看不到她的臉，留下更多想像空間。

這時鏡頭又拉到1945年12月，基隆港遣返日俘的引揚碼頭¹¹。一群日籍人士提著箱籠籠，魚貫進入碼頭，登上船艦。在人群中，日籍教師左顧右盼，彷彿在等待什麼人的出現，最終還是獨自登上船艦，夾在人群當中倚欄對碼頭回望。此時，友子穿著白毛衣、白鞋白襪，帶著一頂針織的白帽出現。她提著一口箱子，焦急的在碼頭引頸翹首，準備和情人一起私奔。鏡頭拉遠，以俯角拍攝友子夾在送行的人群中。汽笛響起，船開了。友子驀然抬頭，電影鏡頭以仰角拍攝日籍教師在欄杆後的人群中半掩半藏。兩人四目交接，友子目送戀人棄她而去。鏡頭近拍友子的臉。她驚愕的抽搐著嘴角，淚珠沿著臉頰落下。背景音樂響起了嘹亮的童聲合唱日文的〈野玫瑰〉，彷彿太陽底下什麼也沒發生。童真、清亮的歌聲所鋪陳的純真無邪情境，彷彿和生離死別、歷史悲情毫不相干。影音情境的矛盾對比，卻反襯出戰爭的殘酷，天地之不仁。

在這場生離死別的場景中，導演以舊照片般的泛黃色調，以及交叉運用近拍和長鏡頭，俯角和仰角，穿梭於日籍教師和友子的觀點鏡頭之間，平行鋪陳史詩般的蒼涼感和小人物在戰爭中生離死別的庶民記憶。映襯著這樣的場景，卻又是不甚貼切的〈野玫瑰〉旋律，串綴著電影情感結構和「非語言」的後設敘事：一方面藉著象徵文化融雜的民謠，來烘托那跨越國界、超越戰爭的普世愛情；一方面也預知未來紀事般的暗喻：當有關戰爭、殖民的歷史大敘事(grand narrative)經過時空淘洗而抽象化、空洞化後，惟有藉著像〈野玫瑰〉和七封情書這樣承載著歷史殘餘(residue)的文化物以及庶民的個人記憶，穿梭縫合那斷裂零落的歷史碎片，如〈野玫瑰〉般餘音繞樑，如那七封情書般囁嚅絮語，觸動生命感官之絃，來摹擬、重塑納一去不返的歷史過程中，戰爭、愛情與庶民生活的面貌。

五、後現代擬像邏輯和《海角七號》文化現象

從文化生產全球在地化的角度觀之，《海》片在籌拍、宣傳期間的策略，以及上映後引起的社會、文化效應，都可看成戲裡戲外互文的後設敘事，我們亦可從中探討：一、

¹¹ 1945年8月，日本戰敗退出台灣，國民政府隨即來台進行接收，首先即須面對在台日人的遣返問題。台灣省行政長官公署之「日僑政策」公佈一連串措施，包括遣返在台日人，凍結日人在台財產家業，僅得攜帶現金一千元及簡單行李返國。《海角七號》片中引揚碼頭呈現的是1945年12月的遣返場景。相關資料參見歐素瑛：〈戰後初期在台日人之遣返〉，《國史館學術季刊》第三期，2004.12，頁204。

導演及製片團隊如何操弄歷史記憶、在地草根性、以及說故事的技巧，經由擬像(simulacra)邏輯來營造歷史感和人類學空間；二、如何經由後現代擬像邏輯和戲裡戲外的互文，催化文化戀物的製造鏈，把「歷史」變成懷舊商品？如何交織虛構的電影情節和在地的真人真事，結合拍片場景和在地景點，激發恆春的在地文化想像，重新創造恆春的地方殊異性和象徵意義；三、文化生產和在地主體性的矛盾辯證。

哈維論及後現代時空壓縮情境下的文化認同，除了跨國資本流動和科技發達的推波助瀾，以影像為導向的媒體文化亦扮演了重要的角色。不論是個人、公司團體、乃至城市的認同，都趨向於以形象為導向；而又由於影像媒體的內爆模糊了真實與擬像的邊界，逐漸自在地殊異性與歷史發展抽離而趨近於同質化。回應於時空的抽象化、空洞化，個人或社群的文化認同走向兩種極端：一是擁抱那溢現的擬像所形成的「烏托邦」，做為逃避的途徑；另一種極端則是強調在地認同(place-bound identity)，努力的發掘在地歷史傳統及地方的殊異性，以抵拒時空抽象化和空洞化所帶來的焦慮。然而，在地歷史和地方殊異性的發掘和再造卻往往陷入文化戀物的情境，相對於抽象的、甚至已不存在的歷史而言，一樁文件、一張老照片，是立即可見的真實，因而也被用以取代一段假想的歷史，而所謂的「歷史」經由文化戀物的製造鏈，被置換為懷舊的商品(David Harvey 1990: 302-303)。哈維的論述固然精闢的指出後現代時空壓縮情境下歷史懷舊、空間在地性與文化戀物之間的矛盾弔詭，然則其對應於後現代情境作出擬像烏托邦以及在地方認同的二元劃分，卻不足以闡釋後現代時空壓縮情境的複雜性：其實視聽媒體所形塑的擬像烏托邦和在地認同之間早已是一種相互影響、相生相剋的關係。這種相生相剋的關係又藉由操弄歷史懷舊，和在地殊異性來啟動文化戀物的製造鏈。凡此種種，可以用《海》片戲裡戲外的互文以及所引起的種種社會文化效應來進一步印證。

《海》片最大規模的歷史場景，乃是遣返日本戰俘的基隆港引揚碼頭。這個場景在台中酒廠拍攝。為了營造歷史感，導演魏德聖和佈景製作邱若龍，發揮了歷史考古的精神，蒐集當時的相關資料，即使在製作預算即將罄盡的狀況下，還要耗費鉅資來重塑那擬像了在地記憶與歷史懷舊的人類學空間(Antropological place)。為了遣返船艦圖，邱若龍參考了所有1930年之前的船艦，再與日本當時使用的軍艦作比較，畫出船艦外部與內部圖解。「連輪機與細微的救生圈都一一模擬，再將概念圖作成動畫圖，製成五公尺長左右的模型，就成為片中船艦的身影」(張靜茹 2008.10.9)。台中酒廠改造為容納一百多名臨時演員的碼頭以及船艦甲板，則「先畫出概念圖，再將圖中所需物品製成道具場景，連日籍男、女、小孩穿的衣服都一一考究，再製成戲服」(張靜茹 2008.10.9)。如是的人類學空間，經由擬像符號的操弄，重建了當時的歷史場景，而其在影片放映宣傳期間，也強調歷史考古的意象營造。

《海》片的宣傳造勢，除了運用一般商業電影的宣傳管道，也運用了古老傳銷術的草根動員，口碑相傳。《海》片在宣傳造勢之前，做了小規模的調查。問卷回收時，大部分的人回答在影片上映時不會買票，因為「對台灣電影沒信心」。但是有人提及：如果朋友推薦，就會去看。因之負責代理發行《海》片的博偉公司明白「口碑宣傳」對台灣電影的重要性。在試映會後十幾天，他們在台灣大小城市進行大範圍試映，邀請不同社會階層的人觀片，目標是一萬人。結果，口碑傳播開始在互聯網發酵、擴散，也催升了電

影票房(陳立、平客 2008.10.30)。

《海》片戲裡戲外的互文，也是結合了電影虛構情節和在地真人真事，以及拍片場景和在地景點，而再現邊緣人物，賦予在地空間豐富的故事性和象徵意義。《海》片故事的靈感來自一位郵差的真人真事。魏德聖透露，在他最潦倒時，看到2004年7月的一則新聞。新聞的主角是一位在虎尾郵局服務了三十七年的郵差丁滄源。他收到一封寄自「大阪關西電力株式會社」的信件，地址是日治時代的舊地址「虎尾郡海口庄海口145-1號」。丁滄源花了兩天時間，利用休假時四處打聽，終於把信送達。這封信並非情書，而是一封日治時代購買股票的股息通知單，收件人「陳祺炎」已過世，不過他七十多歲的兒子收到信後還是很感動。這則真人真事激發了魏德聖七封無法投遞的情書的靈感，也催生了茂伯這號人物(廖學賢 2008.10.20)。魏德聖擅長於發掘邊緣人物的小故事，捕捉庶民生活的調性，再透過鮮活的意象將其呈現出來，因而擄獲了觀眾的心。霍爾指出，在迎／拒全球化的過程中，廿世紀最大的「文化革命」乃是有別於以殖民者或帝國主義者為中心的歷史大論述，而代之以邊緣的再現。霍爾強調：「邊緣性成了一個有力的空間(marginality becomes a powerful space)——雖然微弱，卻十分有力。」(Stuart Hall 1997:183) 再現邊緣的庶民生活，乃是要從下而上，而非從上而下，以在地觀點說出他們的故事，再現那隱藏在庶民記憶中的歷史(Stuart Hall 1997:184)。有趣的是，魏德聖綜合了真實與虛構的故事，再透過擬像邏輯(時空拼湊黏合、原版和複製的易位、本尊和分身的顛倒、意旨(signifier)和意符(signified)的易位、真實和虛構不分)散播、渲染，反過來影響真實世界，模糊了虛構與真實的疆界，而創造了恆春這個邊緣地帶的故事與地方記憶，也引發了一連串的商機。在《海》片上映的兩個月期間，每天都有上百封信湧到恆春郵局，寄到那原本不存在的「海角七番地」。郵局靈機一動，製作海角紀念戳。因之兩個月內郵局收到八千多封信，為的是得到退件的紀念戳，讓郵局人員退件退到手軟。而被稱為茂伯分身，在郵局服務了36年的六十歲老郵差劉茂雄，曾在《海》片開拍時出借摩托車及郵差服給茂伯(蔡宗憲 2008.10.16)。《海》片紅遍台灣後，恆春堆出一套六張，茂伯分身「劉茂雄」版的海角實境明信片，模倣《海》片場景拍攝，其中還包括茂伯被車撞翻，倒在田裡的明信片。劉茂雄送信途中，也常被外來遊客攔截，要求一起拍照(楊祐彰 2008.10.28)。

另一個弔詭的現象是，對於很多不熟悉恆春在地歷史的外地遊客而言，偏遠的恆春原本只是個抽離社會脈絡與人際關係，空洞化的過渡空間。然而《海》片的豐富故事及拍片場景賦予在地景點文化想像與象徵意義，並透過擬像邏輯，將其轉換為人類學空間，影迷們也懷著「歷史考古」般的熱情，去探索那原本對他們而言不具任何意義的空間。那原本不起眼的一棟棟水泥房子，因為成了「阿嘉的家」、「茂伯的家」、「友子阿嬤的家」，而引發了影迷們熱情的探索之旅。因應這種拍片景點的「考古熱」，交通部觀光局和屏東縣政府輔導屏東客運推出海角一日遊的套裝行程¹²。自2008年10月25日起，乘載遊客

¹² 一日遊套裝行程結合拍片景點與在地風景，路經西門、恆春老街、阿嘉家、茂伯家、海角七號、港口吊橋、龍磐公園，下午在夏都飯店用餐後，出發往貓鼻頭、白沙、山海(阿嘉送信的漁港)、萬里桐(阿嘉看海的地方)、車城、社寮村代行宮(喜宴的地方)、福安宮(演場會徵樂手的地方)。葉永騫：〈屏東客運帶你去海角七號景點〉，《自由時報》，2008.10.26。

網址：<http://www.libertytimes.com.tw/2008/new/oct/26/today-south8.htm>

走遍阿嘉、茂伯、友子阿嬪的海角七號，以及喜宴、舉行搖滾演唱會的景點(葉永騫 2008. 10. 26)。「友子阿嬪的家」所在的滿州鄉，地處偏遠，全鄉有三分之二被列入國家公園，有「台灣小瑞士」之稱，但人口外流嚴重。每年十月有灰面鷲過境會帶來一些商機，但遠不如《海》片中出現不到一分鐘的「友子阿嬪的家」所帶來的觀光人潮，每逢週末，造成塞車。鄉公所計畫搭《海角七號》便車，推銷滿洲鄉，以「友子阿嬪」的名義辦桌，邀請全台影迷逗鬧熱(宋耀光 2008. 10. 28)。

六、《海角七號》沒有說出來的故事

《海角七號》結合邊緣人物的故事與在地風土人情，透過擬像邏輯及影像媒體的內爆，激發了鄉土的文化想像，重新生產、形構以地方為基礎(place-based)的社會文化網絡與象徵意義，把恆春、或滿州鄉這種被台灣現代化地圖(roadmap)排擠到邊緣的偏遠地帶，再度推進「台灣再現」的中心。然而《海角七號》的風潮和一連串商機不但引發生態關懷(「友子阿嬪的家」的觀光人潮會不會破壞灰面鷲的棲息之地?)、地方永續經營(在地居民發完短暫的觀光財後，會不會只留下一堆垃圾以及當地人無法負擔的房價?)等等顧慮，同時也引發了文化生產壟斷和文化財擁有權之爭議。隨著《海》片的大紅大紫，其週邊商品如原住民生產的小米酒和代表原住民文化傳承的琉璃珠，也跟著大賣。《海角七號》中的「馬拉桑」小米酒(「馬拉桑」一詞在阿美族原意為「酒醉」)在原產地南投縣信義鄉賣到缺貨，而在高雄市經銷這款小米酒的農會超市電話接不完(曾虹雯、鄭兆祐 2008. 9. 25)。

《海》片中友子為阿嘉、茂伯、勞馬、水蛙等人所佩戴的琉璃珠，引發了誰是琉璃珠原創者之爭。由於琉璃珠的大賣，引起廠商一窩蜂模倣，使得當初獨家贊助《海》片的琉璃珠製造廠商蜻蜓雅築在海角官網呼籲抵制非該公司生產的琉璃珠。然而此舉卻引發有「琉璃珠之父」稱謂的巫瑪斯·金路兒的不滿，發表公開聲明：當初他做田野調查向長輩學習做琉璃珠，並將技術公開分享，因為他認為琉璃珠是排灣族的文化遺產，為族人所共有，不能接受蜻蜓雅築將琉璃珠佔為己有，族人都有權利製作、販賣琉璃珠。此舉使蜻蜓雅築不得不修正其聲明為：「任何廠商在未告知電影公司的情況下，請勿直接取用『海角七號』片名作為自己商業販售上的宣傳，以免觸法。」(鄒念祖 2008. 10. 21)由於巫瑪斯·金路兒的據理力爭，使得排灣族人得以享有「琉璃珠」這項共同文化遺產因《海角七號》所帶來的權益和利益。

《海角七號》說了許多邊緣人物的溫馨小故事，然而也有隱藏在背後沒有說出來的故事。《海》片中那膾炙人口的名言，是鎮代主席的質疑：「山也要BOT，海邊也要BOT，什麼都被BOT。為什麼這麼一片美麗的海，被飯店圍起來，我們民眾都沒辦法看到?只能讓住這飯店的外地人看?」鎮代會主席的抗議，其實說出了台灣島國之民的心聲。台灣雖然四面環海，但人民不一定有機會看見最美麗的海景。在解嚴前，長長的海岸線最美麗的景點往往被軍方以國防安全的名義圍堵起來。在解嚴後，海岸線漸漸開放，卻被財團層層圍住，建旅館或休閒渡假中心。相對於《海》片鎮代會主席的名言，嘲諷的是，《海》片景點之一，位於大灣的夏都酒店亦是山海BOT之一例。拜「海角七號」熱之賜，夏都

在 2008 年 8 月《海》片上映期間住房率飆高 45%。署名 munch 的網友在其部落格發表文章〈《海角七號》沒說的事——恆春半島的現代實景〉，從在地觀點指出《海》片場景如恆春、南灣、大灣等生態長期被破壞，以及山海 BOT，剝奪在地居民享受自然美景的權利。munch 指出，恆春古城牆興建於 1875 年，比台北還早，算是現今台灣留存最早的城牆遺址，也是台灣由夯土城牆邁入石造城牆的代表。然而在標榜歷史旅遊的前提下，在古城牆遺址上，加裝並不相襯的新城牆垛，而加速其破壞；其他如墾丁南灣一年四百多萬旅遊人次所帶來的重金屬和垃圾污染；大灣沙灘由林務局出租給財團，由政府出錢蓋旅館，再租給業者使用，並且阻擋民眾進入海灘(munch 2008. 9. 16)。山海 BOT 圍住海灘線，不僅涉及生態的維護，也涉及大自然景觀是否全民公共財的問題，以及這公共財出租給財團謀利，財團應如何回饋地方？財團的利益和在地居民的利益之間該如何求取平衡，這是我們探討《海》片文化財產及衍生商品為地方帶來「商」機時，不能不注意的「生」。

七、開放、包容、多元的本土想像

如果我們把《海》片的浪子浪女返鄉、在地樂團發聲，以及戲裡戲外的互文所引發的「重新發現」恆春風潮，視為尋找「台灣性」之旅，我們會發現沒有所謂「道地」的台灣性，台灣性是已然融雜美日中以及島內各族群的文化因子；亦無法自外於歐美現代性以及資本主義為中心的全球在地化軌跡，因而也面臨第三世界國家所共同面臨的結構性問題：無法完全擺脫西方以及前殖民主之間的文化羨嫉與慾望媾合；在影像媒體對擬像邏輯的操弄下，文化主體性和文化戀物製造鏈之間的弔詭矛盾；歷史記憶和在地異質性與文化商品的製造、行銷，難解難分；文化認同與文化傳承面臨文化生產壟斷的挑戰。

然而，另一方面，從台灣本土意識的角度來看，《海》片不拘泥於統／獨、仇日／親日的二元劃分，而從意識形態的對抗和悲情訴求¹³回到日常生活層面，發掘社會底層、邊緣人物的小故事，呈現其為在地社群、為生活打拼的草根生命力與韌性，也描摹多元異聲的庶民生活情調和七情六慾，因而有別於以往本土意識所強調的「悲情、排他」刻板印象，而呈現較為包容、多元的形象。如此發自於底層，由下而上、貼近庶民生活與草根性的本土想像，近似於亞容·亞帕杜拉(Arjun Appadurai)所言的草根文化想像(grassroots imagination)。亞帕杜拉闡釋：

¹³台灣本土意識的崛起，源自於 1979 年的鄉土文學論戰。當時台灣一連串政治、外交的失利，包括退出聯合國，美國和台灣斷交、與中共建交，引發了國內對台灣在國際舞台和政治定位的重新思考。鄉土文學論戰沿著統／獨主軸展開，以葉石濤、王拓、楊青矗為主的本土派主張植基於對台灣這塊土地及居住於其上的人的關懷，對抗外來政權的壓迫。自 1980 年代開始，本土意識和黨外運動及黨外雜誌結合而激化，更加強調統／獨的抗爭，抵抗外來政權的壓迫，以及臺灣人長久以來飽受外來政權殖民(包括日本及國民黨政府的悲情，作為政治動員的訴求。本土意識和黨外運動的結合在 1989 年民進黨將台獨主張列入黨綱後達到高峰，也掀起另一波本土文化運動，包括提倡台語電影、詩歌的創作，以及雙語教育的訴求，這時小劇場運動也和本土文化運動結合，進行政治反對運動和社會運動的文化實踐。Ivy I-Chu Chang, "Remapping Memories and Public Space: Taiwan's Theater of Action in the Opposition Movement and Social Movements from 1986 to 1997" (Taipei: Bookman 1997), 44-46.

這種想像不再是個人天才的展現、日常生活的逃避，或只限於美學層面。這種想像能力乃是經由多種方式，去呈現常民生活的多樣性；它讓人們去思考體恤移民、抵拒國家暴力、尋求社會和解，也設計新的跨國公民結合及合作形式。(Arjun Appadurai 2000：6)

儘管《海》片導演著重於商業娛樂考量，對草根人物的刻畫僅只是蜻蜓點水，缺乏深度，然而卻也浮光掠影、妙趣橫生的補捉了庶民生活情調，展現了多元、包容的生活態度。導演基於故事發展的需要，或選景考量，而選擇了那因城鄉發展不均而沒落，卻又因觀光產業和音樂節而重返繁華的恆春小鎮，因此讓我們重新聚焦於這個南部小鎮，去思考它的文化政治意涵，也讓我們拉大空幅距，重新去思考：南／北、城／鄉在台灣現代化地圖的歷史發展過程中，扮演著同樣重要的角色，也同樣在美、日、中文化融雜過程佔據著樞紐地位。孫瑞穗分析了恆春在台灣現代化過程的重要性，以及恆春在地的文化政治意涵：

若把時光倒回六十年前，恆春當然不是荒蕪小鎮。它四季如春，風光明媚，是日本殖民者在台灣懇殖的前線，也是日據時期的「東洋之光」。它曾是陪伴在地人陳達演奏三弦琴的豐裕漁村，更是台籍詩人宋澤萊《福爾摩沙頌歌》中的美麗鄉土。〔……〕，日本殖民者帶進來的海洋現代化，是從打狗和恆春上岸的；而中國內戰後由國民黨帶來的大陸現代化，則是從台灣西岸和基隆港著陸的。二次大戰前後的台灣，融合吸收了不同殖民政權的現代化歷程，也展現了美麗島完全相反的南北歷史論述和地理想像。這兩種「殖民現代性」到目前都仍在影響著「台灣認同」匯流的軌跡，內容與形成動力。¹⁴

《海》片所引發的「重新發現恆春」熱固然無法完全擺脫前文所述的歷史淪為懷舊商品或文化戀物製造鏈的一環。然而，當大批對恆春或對台灣歷史並不熟悉的影迷，因為那融雜了虛構和真實的《海角七號》故事所賦予的空間象徵性，而湧入恆春地區去尋找「海角七番地」或「友子阿嬤的家」時，「海角現象」何嘗不是提供了一個契機，讓我們重新思考：如何連結恆春的歷史記憶和在地認同，以及那觸動臺灣人情感底層的融雜文化因子，重繪涵容南北的台灣現代化認知地圖，也開放、重組不同歷史文化遺產，打造「悅納異己、容許差異」的新共同體想像。孫瑞穗分析《海》片所觸發的文化想像，鋪陳出新共同體的可能性：

從這個角度來看就會更瞭解，為何當源自日本沖繩而由茂伯彈唱的三弦琴，扶老濟貧的長老教會唱詩班小鍵盤手，再加上象徵戰後西方文化的電吉他和馬拉桑貝

¹⁴ 孫瑞穗：〈開放的本土想像——從「海角七號」談起〉，《中國時報》A15版，2008.9.26。

斯，一起為恆春本土文化開唱的時候，你的情緒會被拉到最高點。那是因為導演「啟動了」你對地方的歷史記憶與認同，「創造了」一種可以開放和重組不同歷史文化遺產的新共同體想像。¹⁵

開放、多元、包容的本土想像超越以往本土意識強調的政治認同二元劃分和對抗，深入到社會文化層面和日常生活細節，悅納外來者和不同族群，容許不同的生活節奏和價值觀，嘗試以對方的眼睛來看待文化差距。舒國治指出，《海》片便是透過容許、揶揄的態度，展演了族群與城鄉和解的本土想像：

范逸臣對人生太有要求，充滿太多的氣憤，於是活得太緊繃、太不快樂了。而他的團員，胡彈瞎彈亂出拍子，一副耍賴模樣，反而活得散漫又愉快。這便如同是北部文明社會與南部化外人生之某種對照下自然出現的揶揄。

能夠妙手偶得到這樣的情節，編導者本身便需天然具備這種「容許」的氣質。茂伯耍鬧情緒，耍也擔任台上一個樂手，他樂意容許。麥子隨她意思彈得慢吞吞的，他容許。「夾子」小應暗戀機車行老闆娘佩甄，他容許。田中千繪在范逸臣家住一晚，輕手輕腳下樓梯，他媽媽瞧見了，笑了，導演讓這個媽媽也容許。¹⁶

開放多元的本土文化想像，不僅涵及跨越國界和城鄉差距的族群和解，也涉及包容那有別於傳統婚姻、愛情、和性別關係的另類生活方式。畢恆達認同《海》片對於這種另類生活方式所展現的包容態度：

導演有意無意地以非常包容而不帶批評的態度展現了各式多元、非傳統的家庭與愛情。電影裡幾乎看不到一夫一妻加上小孩的這種核心、甜蜜家庭的鏡頭。男主角阿嘉父親的過世，母親再婚(或同居)；旅館服務生明珠有過一段傷心的感情往事，獨自撫養早熟的女兒大大；明珠與祖母決裂，雖住在附近彼此不相往來；機車行老闆家庭雖是父母與三胞胎男孩，我們沒看到全家福，看到的卻是水蛙與老闆娘情誼，以及由水蛙來照顧三胞胎〔……〕最後阿嘉在舞台開唱前擁住友子，他不單說「留下來」，而是「留下來，或者我跟你走」。¹⁷

《海角七號》戲裡戲外的互文，以及其所引起的社會文化現象和熱烈的討論，在在啟示我們：台灣本土的文化想像總已是在全球在地化的軌跡中進行，一方面難以擺脫西

¹⁵ 孫瑞穗：〈開放的本土想像——從「海角七號」談起〉，《中國時報》A15版，2008.9.26。

¹⁶ 舒國治：〈為什麼全台瘋《海角七號》？〉，《聯合報》A4版，2008.10.1。

¹⁷ 畢恆達：〈看海角七號：聽野玫瑰釋放和解〉，《聯合報》A4版，2008.10.2。

方現代性和多重殖民所產生之文化羨嫉，以及後現代擬像邏輯之文化戀物的操弄；另一方面，對台灣本土文化的想像卻也可以擴大時空的幅距，在全球在地化之過程中，把台灣在不同階段現代化的途徑和軌跡中所融雜的文化因子納入思考，重新開放組合不同族群、時空的歷史文化遺產，跨越親日／仇日、統／獨、南／北的二元劃分，由政治層面的意識形態對抗，轉而深入社會生活層面，激發由下而上的草根文化集體想像力，重塑「悅納異己、多元並容」的本土共同體想像。

參考書目

中文專書

陳光興：〈解毒《文化帝國主義》〉，收入湯林森著、馮建三譯，《文化帝國主義》（台北：時報，1994年），頁7-14。

期刊論文

李天鐸、何慧雯，〈我以前一定是個日本人？——日本流行文化的消費與認同實踐〉，收入邱琹雯編：《日本流行文化在台灣與亞洲（II）》（台北：遠流，2003年），頁14-41。

李明璁：〈這裡想像，那裡實踐——「日劇場景之旅」與台灣年輕人的跨文化認同〉，收入邱琹雯編：《日本流行文化在台灣與亞洲（II）》（台北：遠流，2003年），頁42-73。

岩淵功一著、唐維敏譯：〈利用日本流行文化——媒體全球化、跨／國族主義、與對「亞洲」的後殖民慾望〉，收入邱琹雯編：《日本流行文化在台灣與亞洲（II）》（台北：遠流，2003年），頁99-123。

歐素瑛：〈戰後初期在台日人之遣返〉，《國史館學術期刊》第三期，2004.12，頁201-227。

報紙資料

宋耀光：〈友子阿嬤家辦桌，邀影迷同樂〉，《聯合報》C2版，2008.10.28。

孫瑞穗：〈開放的本土想像——從「海角七號」談起〉，《中國時報》A15版，2008.9.26。

許介麟：〈海角七號：殖民地次文化陰影〉，《聯合報》A15版，2008.9.25。

陳宜中：〈《海角七號》的台日苦戀〉，《中國時報》時論廣場版，2008.10.9。

畢恆達：〈看海角七號：聽野玫瑰釋放和解〉，《聯合報》A4版，2008.10.2。

舒國治：〈為什麼全台瘋《海角七號》？〉，《聯合報》A4版，2008.10.1。

網路資料

王鴻國：〈海角七號熱賣，吳念真：民眾情緒找到出口。〉，中央通訊社，2008.10.15。

網址：<http://au.epochtimes.com/b5/8/10/15/n2297759.htm>

陳宗逸：〈海角七號很台灣、撫慰受傷本土派〉，《新台灣新聞週刊》第656期，2008.10.16。

網址：<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=84359>

陳立、平客：〈《海角七號》喜歡，還是非常喜歡？〉，《南方周末新聞》，2008.10.30。網址：

<http://www1.nanfangdaily.com.cn/b5/www.nanfangdaily.com.cn/epaper/nfzm/content/20081030/Article1D21002FM.htm>

- 曾虹雯、鄭兆祐：〈海角七號紅，「馬拉桑」賣到缺貨〉，《民視新聞網》，2008. 9. 25。
網址：<http://news.sina.com.tw/article/20080925/890562.html>
- 張倩瑋：〈海角七號，彷彿是你我故事〉，《新台灣新聞週刊》第 656 期，2008. 10. 16。
網址：<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=84363>
- 張靜茹：〈海角七號扣人心弦，邱若龍考究歷史功不可沒〉，中央通訊社，2008. 10. 9。
網址：<http://www.epochtimes.com.au/b5/8/10/9/n2291269.htm>
- 鄒念祖：〈琉璃珠+海角=版權，可製珠勿擅用名號〉，《自由時報》，2008. 10. 21。網址：
<http://www.libertytimes.com.tw/2008/new/oct/21/today-show6.htm>
- 楊祐彰：〈為海角紀念戳——「海角七番地」逾八千封信件擠爆〉，《東森新聞》，
2008. 10. 28。
網址：<http://www.nownews.com/2008/10/28/11472-2356691.htm>
- 葉永騫：〈屏東客運帶你去海角七號景點〉，《自由時報》，2008. 10. 26。
網址：<http://www.libertytimes.com.tw/2008/new/oct/26/today-south8.htm>
- 廖學賢：〈海角七號本尊，丁滄源送信四十年〉，《華視新聞》，2008. 10. 20。
網址：
<http://news.cts.com.tw/cts/entertain/200810/200810200255009.html>
- 蔡宗憲：〈三千封寄到「海角七號」，累壞真「茂伯」〉，《自由時報》，2008. 10. 16。
網址：<http://www.libertytimes.com.tw/2008/new/oct/16/today-south7.htm>
- 藍祖蔚：〈海角七號：少年魏德聖——藍祖蔚專訪魏德聖〉，藍祖蔚部落格，2008. 9. 13。
網址：<http://blog.yam.com/tonyblue/article/17298750>
- munch：〈《海角七號》沒說的事——恆春半島的現代實景〉，Munch天空部落格，2008. 9. 16。
網址：<http://blog.yam.com/munch/article/17310439>

英文書目

- Appadurai, Arjun. "Grassroots Globalization and the Research Imagination." *Public Culture* 12. 1(2000):1-19.
- Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to the Anthropology of Supermodernity*. (London: Verso, 1995).

- Hall, Stuart. "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity." Ann McClintock, Armir Muft, and Ella Shohat, Eds. *Dangerous Liaisons, Cultural Politics*, Vol. 11 (1997) : pp. 173-187.
- "Old and New Identities, Old and New Ethnicities." Ed. Anthony D. King. *Culture, Globalization and the World-System: Contrmporary Conditions for the Representation of Identity*. (Minneapolis: U of Minnesota P, 1997), 41-46.
- Harvey, David. "Time-Space Compression and the post-modern Condition" *The Condition of Post modernity*. (Oxford: Blackwell, 1990), pp. 284-307.
- Ivy I-Chu Chang, *"Remapping Memories and Public Space : Taiwan' s Theater of Action in the Opposition Movement and Social Movements from 1986 to 1997."* (Taipei: Bookman 1997)
- Tomlinson, John. "The Concept of Deterritorialization." *Globalization and Culture*. (Illinois : University of Chicago Press. 1999), 106-113.
- Robertson, Roland. "Social Theory, Cultural Relativity and the problem of Globality." *Culture, Globalization and the World-System*. Ed. Anthony King. (Binghamton: SUNY—Binghamton, 1995.) pp. 69-90.

後現代庶民喜劇《海角七號》

中興大學中文系博士生

陳昫瑜*

大 綱

相較於新電影對歷史文化使命感之荷重、對人類內心慾望世界之探求，進而形成較完整的美學意識，《海角七號》所代表的則是一種庶民文化的具體呈現，它的高票房反映出當代社會中的後現代美學，菁英退位而庶民崛起，偉大神聖降回凡塵，可以說《海角七號》正蘊藏著臺灣文化最底層的生命力。本文試以文化分析角度觀察《海角七號》庶民同樂的內在訊息，分析其相對於新電影的「悲劇美學」，而新生的「庶民喜劇」風格，而此種轉向，正呼應當代社會的大眾取向，後現代美學具體表現在《海角七號》的電影符碼中，如在地化的空間取景、日常生活的審美經驗、浪漫詩化的愛情故事、音樂的抒情嘉年華等，營造出《海角七號》的街坊鄰里灰暗人物的亮點，更呼喚臺灣電影輕鬆溫馨的通俗訴求。

關鍵詞：海角七號 後現代 庶民 喜劇 電影美學

* 中興大學博士班學生。

後現代庶民喜劇《海角七號》

◎陳昫瑜

一、前言

「海角七號」是臺灣導演魏德聖的首部劇情長片，2008年8月正式上映，上映4個月後，以新臺幣5.3億元創下國片票房紀錄，在臺灣電影史票房記錄僅次於冠軍「鐵達尼號」；若以國片／華語片票房排名，《海角七號》便居第一名，一掃二十年來國片低迷不振的陰霾，被視為臺灣電影奇蹟。《海角七號》在創造國片新紀錄之下參加了第45屆金馬獎，贏得最佳男配角、最佳原創電影音樂、最佳原創電影歌曲、年度傑出臺灣電影、觀眾票選年度最佳電影以及最佳傑出電影工作者等六座獎項。如此一部叫座的得獎電影，其成功的因素應是它能充分滿足大眾普遍心理需求，具體符應當代「消費意識形態」，迅速進入大眾文化權力／意志體系之中。《海角七號》是不是一部「好電影」，這個問題見仁見智，但無疑的，《海角七號》是一部「好看的電影」，它能滿足藝術價值與商業利潤的雙重需求，滿足觀眾的文化消費心理與視聽覺享受的雙重標準。侯孝賢導演即評論：「這是很不錯的一部電影。可以說，這是我近年來看過的最熱鬧、最親切、最有商業賣點的臺灣電影了，如果連這樣真誠的電影都不賣座，我們真不知道臺灣電影的未來在哪裡！」¹然而，如此賣座的情形並未捲起國片全面盛行的風潮，即使這只是曇花一現的個案，然其成功經驗或能有助於未來國片的發展，「後新電影」對未來的影響仍有待觀察，而本文旨在探討後現代社會中「庶民美學」之轉向。從20世紀後期，全球逐漸興起後現代主義思潮，而文藝創作也漸漸透顯出後現代的光芒。卡岡在〈文化系統中的藝術〉一文中指出：「風格的結構直接取決於一個時代的處世態度、一個時代的社會意識的深刻要求，從而成為該文化精神內容的符號。」²藝術的核心乃是一種文化的「自我意識」，若此則《海角七號》所展現出來的整體美學風格，亦是當代美學思潮的一種文化符碼的具體展現。當觀眾帶著笑意離開電影院時，這種拈花微笑的共鳴正是當代文化精神與價值理想的再現，在觀賞的過程中，觀眾個人心理、日常生活經驗將與電影作品／對白彼此投射、彼此對話、彼此呼應。

後現代主義社會的美學轉向，可以用一句話概括：菁英退位而庶民文化崛起，偉大神聖降回凡塵。相較於新電影對歷史文化使命感之荷重、對人類內心慾望世界之探求，進而形成較完整的美學意識，《海角七號》所代表的則是一種庶民文化的具體呈現，它的高票房反映出當代社會中的後現代美學，在這「大眾對話時代，藝術乃成為大眾日常生活的普遍文化延伸。」在這一延伸中，當代文化的紛紜表象、人的活動和思考經由藝術過程得到鮮明呈現，「在對話／交流中提供給人們以生活裡未嘗全部知覺的文化意味。」³菁英文化退位而庶民美學崛起，後現代電影情節從民族、個人的歷史悲劇進入熱鬧滾滾、有淚有笑的喜劇，可以說《海角七號》正蘊藏著臺灣文化最底層的生命力。鮑德威（David Bordwell）將電影的修辭視為創構（inventio）、部屬（dispositio）、風格（elocutio）的過程。觀看電影實則是一種由閱讀而解

¹ 裴闖：〈侯孝賢：大陸電影市場足以抵一個歐洲〉，《環球雜誌》2009年第06期（2009年06月），頁22。

² 卡岡：《美學和系統方法》（北京：中國文聯出版公司，1985），頁290-291。

³ 王德勝：《擴張與危機——當代審美文化理論及其批評話語》（北京：中國社會科學出版社，1996），頁100-101。

構的解讀過程，電影詩學(poetics)不僅指向拍片過程中的製造，更涵納在作品之中。⁴本文在撰寫過程即將《海角七號》視為文本，進入以解讀為中心的電影評論，期望能確實掌握、發現、並探討編導巧心設計的電影詩學。是以筆者嘗試用文化分析角度，觀察《海角七號》庶民同樂的內在脈絡，分析其相對於新電影的「悲劇美學」，而新生的「庶民喜劇」風格，而此種轉向，正呼應當代後現代思潮，因此產生以下結論：後現代美學具體表現在《海角七號》的電影符碼、語言、元素中，如在地化的空間場域、日常生活的審美圖像、浪漫詩化的愛情主題、音樂的抒情狂歡基調等，整體營造出《海角七號》的後現代庶民喜劇的風格，更預表臺灣當代大眾通俗文化新紀元之來臨。

二、“後現代”之“後新電影”浪潮

一般關於臺灣「新電影」之研究及討論，多將「新電影」一詞定義為發生於 80 年代的電影現象，80 年代是臺灣社會、政治變化劇烈的年代，相應於這個劇變的，是「電影」以及「劇場」的革命。⁵整代的新電影像彌補過去數十年逃避主義電影造成的影像歷史空白，拼命膜拜過去，重組記憶，賦予自己史家的春秋使命。80 年代新電影的歷史焦慮，使創作者積極以童年為素材，一方面以文學感傷的腔調眷戀於消逝的青春，另一方面更發展出忠於記憶的寫實風格。⁶當時，臺灣「新電影」論述及路線的出現及建構，乃至於其後與國際影展接軌，在臺灣電影史上都是前所未有之事，而「電影作為一種藝術」(film as art)的意識型態也逐漸在臺灣取得正當性。一門藝術勢力如何被社會認可並接受其正當性，乃是一複雜之社會建構過程，牽涉到眾多行動者與制度間的互動與鬥爭，這些論爭與策略事實上也是 80 年代後，臺灣電影文化相當重要的成分。臺灣新電影以與過往斷裂的形式及體質，召喚著新的時代與新的觀眾，以突破性的成熟美學與本土性的現實關懷，在國際上頭角崢嶸，成為外交頻頻失利下，仍念茲且茲追求身份認同的藝術言說 (discourse)。⁷只是，在電影詩學在建構過程中，臺灣新電影的藝術美學成就斐然，造就了國際學界矚目的菁英導演群，然而相對於這種來自西方的稱讚與高度評價的，卻失去了觀眾，自《悲情城市》以來成形的「影展路線」，無法成功開發出臺灣的「藝術」電影分眾市場，便逐漸形成與群眾間的疏離，「整套『國際影展』之路線，彷彿抽離了臺灣的製片工業及美學鑑賞機制運作，具有某種疏離性。」⁸換言之，「影展」成為一種兩刃之劍，一方面提高臺灣電影的國際聲勢與身價，一方面臺灣電影為了迎合西方「權威」影展或影評的美學標準，久而久之，不但在「美學觀」上只能追求西方之肯定，「生產」上更是被依附於國際「藝術」電影市場的分工架構中，缺乏源自臺灣的投資及市場基礎。作為大眾藝術的電影，其內涵與美學形式若是遠離群眾之時，它的銷售量就會決定該電影形式未來的命運，觀眾遠離國片劇場，所有影片拍片資金不在依憑票房而必須靠國際版權交易、國片輔導金的補助才能勉強維繫。

⁴大衛·鮑德威 (David Bordwell) 著，游惠貞、趙曼如譯：《電影意義的追尋》(臺北：遠流出版社，1994)，頁 315。

作者：, David Bordwell, , , 出版日期： -11-16

⁵ 焦雄屏：《臺灣電影 90 新新浪潮》(臺北：麥田出版社，2002)，頁 6。

⁶ 焦雄屏：《臺灣電影 90 新新浪潮》(臺北：麥田出版社，2002)，頁 6-7。

⁷ 焦雄屏：《臺灣電影 90 新新浪潮》(臺北：麥田出版社，2002)，頁 6。

⁸ 張世倫：〈臺灣「新電影」與國際影展路線的形成〉，《當代》207 期 (2004 年 11 月)，頁 94。94-107。

到了 90 年代，雖然在創作內容與本質上，已經有了某些改變與重塑，但仍與觀眾有很大的距離。新電影以降強烈的藝術化傾向，和致力開拓新寫實主義的理想下，使得臺灣導演培養出所謂電影作者的創作風格與工作態度，與過往導演僅是電影生產過程一環的工作態度不同，於整個電影美學與文化藝術的發展，有深遠影響。⁹在焦雄屏的《臺灣電影 90 新新浪潮》一書中他歸結：

臺灣電影勢必要變。90 年代後期與 90 年代初期的電影在主題、美學、及世界觀上都呈現相當的變化。有些導演在創作上尋求新的嘗試，年輕的新導演也捨棄新電影建立的傳統，企圖改弦易轍，另起爐灶。臺灣新電影的第二浪潮已然形成。

以蔡明亮為代表的新導演，是新電影的第二浪潮。他們不再有上一代的使命感和對歷史的執念。相反的，他們從集體記憶的桎梏中掙扎出來，著重個人內心世界的探索和慾望的掙扎。¹⁰

90 年代電影預示了一種新人類的電影即將出現。他們的共同特徵是追隨自我感覺，無政治社會道德的包袱，拋棄懷舊的歷史或時代情懷，只關注現代人的感情，《青少年哪吒》為其代表。然而，即使這些新一代導演已然脫離對新電影亦步亦趨的跟隨，卻無法擺脫與市場脫節的命運。90 年代開始，臺灣電影走向一個前所未見的兩極分歧：一方面，臺灣影片於各地影展紛獲大獎，吸引全世界的目光侯孝賢、李安、蔡明亮和楊德昌的作品備受國際肯定，但也在本土和國際之間形成強大的落差。因在另一方面，臺產影片票房黯淡，電影工業幾近解體，人才資金快速出走。1990 年開始，臺灣影片的生產迅速下滑，自原先的 76 部，一路跌至 94 年的 28 部，跌幅兩倍多，同時也創下 1960 年以來的最低紀錄。¹¹在這過程中，藍祖蔚就解讀臺灣電影在進入 90 年代之後起了根本的改變，是「以本土市場為主，娛樂導向掛帥的作品銳減」。¹²於是，電影工作者黃志翔不得不提出一個沉重的結論：「臺灣新電影自 1982 年發端至今已屆廿年，這廿年，也是臺灣電影產業全面棄守、電影生產者花果飄零的一頁潰敗史。」¹³其實，從現在看過去，臺灣新電影的形成有其時代背景，我們仍應給予高度的肯定，只是廿一世紀後舉凡在電影主題、美學、及世界觀上都又有新的發展與突破，臺灣影片自應有所調動以適應新局，而或許《海角七號》能成為一個反思的起點。

相較於新電影風潮，上映 4 個月、以新臺幣 5.3 億元創下國片票房紀錄的《海角七號》無疑是與觀眾貼近的，而筆者認為這正展現後現代社會中契合於庶民大眾的通俗文化之登上主流地位的文化新趨勢。¹⁴學者對庶民文化、大眾文化、通俗文化或有不同的見解，這種與菁英高雅文化相對的、貼近一般民眾的文化，就「量」的定義而言，即是「廣受許多人們喜愛的文化」，就內容的「質」也是「人們為自己所創造的文化」、與官方認可的「精緻文化」、

⁹ 盧非易：《臺灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（臺北：遠流出版社，2002），頁 308。

¹⁰ 焦雄屏：《臺灣電影 90 新新浪潮》（臺北：麥田出版社，2002），頁 8、13。

¹¹ 盧非易：《臺灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（臺北：遠流出版社，2002），頁 325、350。

¹² 藍祖蔚：《聲與影—20 位作曲家談華語音樂創作》（臺北：麥田出版社，2001），頁 166。

¹³ 黃志翔：〈反思臺灣新電影二十年——一個實踐者的觀點〉，《夏潮聯合會文化評論》電子期刊（2002/12/19），（<http://www.xiachao.org.tw/?act=page&repro=445>（2009.07.30））

¹⁴ 學者對庶民文化、大眾文化、通俗文化或有不同的見解，但這並非本文所欲處理的重點，本文採用較為廣泛的定義，將之視為與菁英／高雅文化相對的、貼近一般庶民／市民／民眾／大眾的文化。詳見 Dominic Strinati 著，袁千雯、張茵惠、林育如、陳宗盈譯：《概述通俗文化理論》（臺北：韋伯出版社，2008），頁 16-17。

「經典作品」相異的文化文本與實踐。¹⁵ 後現代思潮下的電影作品可被視為編導及其觀眾所處社會的圖像，直接與社會大眾對話，呈現觀眾容易忽略的日常生活文化面向、朝大眾文化趨近，甚至因為廣大庶民階層人物已成為文化的「消費者」，雖然沒有「經由傳統孕育的使藝術昇華的能力，但在對完善技術和可靠信息的需求上，在對『服務』的渴求上，他們已變得更機敏了。」¹⁶ 也就是大眾一方面「接受」電影作品的薰染，一方面又間接透過影響力「創作」電影作品。因此庶民化電影自然無可避免地必須處理大眾所熟悉與典型的題材，與庶民生活貼近，甚至迎合廣泛大眾的喜好。只是電影一但流於公式與窠臼的類型限定，觀眾也會變得興趣缺缺，因此電影的敘事變動要同時滿足觀眾的期望，又同時滿足觀看電影的驚喜快感。魏德盛在接受媒體訪談時，即表明貼近大眾的創作理念：

其實，一切都是經過精算，從頭到尾我就很有信心，可以讓觀眾接受。《海角七號》故事簡單，不強迫觀眾思考，也沒有太多包袱，我只想拍一部熱鬧好看的音樂片，屬於老少咸宜的作品，……結果一試就中。¹⁷

關於魏德盛的商業考量，由一個更後設的角度看來，這實在是後現代主義風行的社會之中，一個時代觀點。相較於現代性之強調精緻文化 (high culture)，後現代則極力推崇通俗文化 (popular culture)。¹⁸ 後現代不再視大眾文化為菁英文化的附庸或陰影，儘管通俗文化或許粗鄙不堪、難登大雅之堂，但精緻文化正是由大眾文化隨時間推進慢慢演化而成的，因此應當還原大眾文化應有的地位，不必過份鼓吹，但也不可全然否定。

若反觀「現代主義」學者面對庶民文化的態度，其差異自明。麥克唐諾就將大眾文化視為「一種由工業量產技術製作出來並賣給消費大眾進行營利的通俗文化」。¹⁹ 大眾文化閱聽眾被視為一群被動的消費大眾，是一群幾乎不思考也不反省的人，就這麼全盤接受大眾文化和大眾消費。他們容易被大眾媒體操弄說服，甘心受吸引而購買大量生產的大眾文化商品，懶洋洋地躺在大眾消費所帶來的虛假愉悅之前，並且對於促成大眾文化的商業剝削來者不拒。就這個觀點而言，大眾文化成為一種標準化公式化、不斷重覆且淺薄的文化，它頌揚著無謂、多愁善感、速食且虛矯的快樂，並犧牲掉嚴肅、智識、經得起時間挑戰且真實的價值。麥克唐諾悲嘆他所謂的「大眾文化不斷延伸的沼澤」，並且說「它是一種低劣淺薄的文化，既架空了深層的現實（性、死亡、失敗、悲劇），也迴避了簡單自發的愉悅」。²⁰ 確實，在消費社會中，「文化」、「藝術」皆成為消費品，大眾文化的閱聽眾是一群消費量產文化商品的公眾。但大眾文化是否真帶來一種文化上的墮落，而必須由一群堅定的知識份子有自覺地去抵抗、忽視或打壓呢？

後現代主義學者李歐塔 (Jean-Francois Lyotard) 就針對這種論見提出了嚴厲的批判。李歐塔指出，提出後現代概念不是要走回頭路或回述、回饋過去的意思，而是在於破除 (break) 現代的單一化的論域及單一歷史感，使得歷史呈現多樣性，並分析反省過去，使得單一的大

¹⁵ 約翰·史都瑞 (John Storey) 著，李根芳、周素鳳譯：《文化理論與通俗文化導論》(臺北：巨流圖書公司，2003)，頁 9。

¹⁶ 阿多爾諾：《電視與大眾文化模式》(北京：商務印書館，1992)，頁 512。

¹⁷ 藍祖蔚：〈魏德聖：海角七號 看見國片的彩虹〉，《自由時報》〈星期專訪〉，2008 年 9 月 15 日。

¹⁸ 蔡錚雲：《另類哲學：現代社會的後現代文化》(臺北：臺灣書店印行，1990)，頁 20。

¹⁹ MacDonald, D.: 'A theory of mass culture', in B. Rosenberg and D. White (eds): *Mass Culture*, (Glencoe: Free Press, 1957), p69.

²⁰ MacDonald, D.: 'A theory of mass culture', in B. Rosenberg and D. White (eds): *Mass Culture*, (Glencoe: Free Press, 1957), p72-73.

歷史(History)消失，多樣化的小歷史(histories)出現，以延續或走出一條新的道路。²¹他透過對敘事模式的研究，將這種脫離了歷史脈絡與文化影響的主體性的思維稱之為「元敘事」(metanarratives)或「大敘事」(great narratives)，亦即籠罩一切、排斥他者與異端的大一統主宰。²²他宣稱在後現代社會中，中心性思想所面臨的幻滅與大敘事傳統所逐漸的瓦解，取而代之的，是一種多元解放後的自由自在與小敘事(small narratives)的蓬勃發展。²³後現代破除歷史單一性、打破「大敘事」的權威地位，從而消弭了菁英文化與庶民文化之界線，呈現一種拼貼、多元、去中心化的時代風格元素。對此，學者明確指出：

後現代主義被視為是放棄了菁英取向的、偉大的、自主的美學觀，而成為一種對於庶民生活周遭環境更為敏感的文化風格。²⁴

庶民文化在後現代社會中以小敘事的形式，恢復它與高雅文化對等的地位，而嬉雅分界的消弭於無形，這只不過是後現代「越界」現象的另一展現。

嚴格說來，新電影擅場的80-90年代亦為後現代的時期，是故也曾秉持著「反文化」的精神，改革前代的社會結構與文化範式。「文化有社會的定義，文化是特定生活方式的描述。」²⁵一個社會的傳統文化總是傾向於呼應當代的利益與價值體系，因為這並不是絕對的作品全體，而是持續的選擇和詮釋。80年之前，臺灣充斥著李小龍式的武打與瓊瑤式的愛情的商業電影，缺少嚴肅的人文精神電影，新電影的崛起無疑有它正面的意義，它除了是對於那種俗濫的類型電影的反動，更在人文精神的貫穿之下，或改編文學作品、或以現實主義手法呈現底層人民的生活以及臺灣社會的發展與矛盾。以此而論，後現代思潮也曾助長新電影的形成與發展。新電影接續了70年代文化界的鄉土文學論戰餘緒，成為「文學來自社會、反映社會」的現實主義路線的繼承者。《小畢的故事》、《兒子的大玩偶》、《看海的日子》在票房上的成功，也證明瞭現實主義的創作路線是獲得社會群眾支持、擁有社會基礎的，新電影為當時的臺灣吹起了一股文藝復興風，這正是後現代精神的一種展現。因為，然而，在新電影已然成為新的時代典範，這些經典電影成為「新正典」的同時，後現代主義「反美學」的精神，在此時繼續醞釀，而終於成為改革「新電影」的「後新電影」。文化實則兼含有歷史性與文學性的雙重功能，因此後現代電影經常表現出「反現代」與「反美學」的精神，而新電影、後新電影，也都無法自外於後現代主義社會而獨自發展出自身的藝術風格，而《海角七號》正可謂後現代精神的文化產物。

三、從「悲劇美學」到「庶民喜劇」

相較於新電影之傾向「悲劇美學」，後新電影則是「庶民喜劇」的實踐。原本在新電影時

²¹ Jean-Francois Lyotard, 'Defining the postmodern', in S. Doring, (ed.) "The cultural studies reader" (London and New York: Routledge, 1993), p.170-176.

²² Jean-Francois Lyotard, Trans by Don Barry: "Apostil on Narratives in The Postmodern Explained" (Minneapolis: Minnesota University Press, 1993), p19.

²³ Jean-Francois Lyotard, translated by Georges Van Dan Abbeele: "Postmodern Fables" (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), VII.

²⁴ 黃瑞祺：《現代與後現代》（臺北：巨流圖書公司，2002），頁197。

²⁵ Raymond Williams, 'The analysis of culture', in John Storey(ed.) "Culture Theory and Popular Culture: A Reader", (Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998), p10.

期所看重的社會生活的烏托邦式幻想、深刻嚴肅的理性人文反思、甚至社會關懷、道德勸化的終極願景，都逐漸退位、失去權威，李歐塔將此稱為「大敘事的衰微」。²⁶後現代庶民美學的建立，或許不同於高雅美學，但卻代表社會群眾集體心理的新轉向，更深深影響當代文藝創作，而成為一種時代新風趨。

臺灣新電影盛行的 80、90 年代是臺灣社會、政治變化劇烈的年代，國民政府在鐵腕統治達三十年後，解除戒嚴法，反對黨正式合法化，海峽兩岸重新的破冰來往，臺灣人民的政治自覺意識啟蒙，對於政治禁忌下塵封的歷史罅隙，產生焦灼的情緒。各種文字、圖片大量出土，整個社會熱衷於重塑歷史，創作者像彌補過去數十年逃避主義電影造成的影像歷史空白，拼命膜拜過去，重組記憶，賦予自己史家的春秋使命，如侯孝賢的《悲情城市》。或者以童年為素材，一方面以文學感傷的腔調眷戀於消逝的青春，另一方面更發展出忠於記憶的寫實風格，這類以歷史救贖鄉愁童年為題，帶有強烈人道悲憫寫實筆法的作品實居新電影作品之多數。90 年代之後，創作者也以蒙太奇拼貼出都會夢魘：荒唐紊亂的政經文化、以及擾攘滄俗的都會文化、秩序崩壞、倫理解體，生活現實是破碎、重疊、無秩序的片段，90 年代新電影的基調通常點染著悲觀、頹廢的世界觀。不論是 80 年代的寫實懷舊，或是 90 年代的都會虛無感，所歌誦的皆是「悲劇美學」。一般對於悲劇的印象是：「悲劇意味著有男子氣概的武士和被獻祭的處女、宇宙的災難和禁欲主義的默許。其實存在著一種本體論的深度和高尚的嚴肅性。」²⁷這種悲劇的深度性、嚴肅性、主角主體性正式新店應相當有興趣的題材，新電影的悲情氛圍淺淺地流動在情節之中：《悲情城市》寫殖民與戒嚴中知識份子的悲劇；《兒子的大玩偶》中呈現社會變遷之中小人物的無助與辛酸；《玉卿嫂》在女性長期被壓抑的命運中偷情而殺人自殺；《牯嶺街少年殺人事件》拍出學校與社會中政治控制裡青少年的無助與徬徨、《青少年哪吒》紀錄都會青少年漫無目標的追逐與生活的虛無……。在苦悶而壓抑的社會背景之中，觀眾藉由電影中的悲劇情節得到同理性的宣洩，在痛感中得到快感，情緒因被淨化而得趨於緩和。²⁸從新電影副導出身的魏德聖就提出他對新電影的看法：

其實，每一部作品都反應了創作者的社會觀察。新電影作品，現在來看或許覺得太悲情，相似的題材表現也有點陳腔濫調了，但是它有時代意義，當年不也很多人覺得新電影說出了人們的苦悶感受嗎？²⁹

即使悲劇感正如崇高感一樣，宏大壯觀的形像逼使觀眾感到自己的無力和渺小，甚或感到壓抑、困惑、甚至震驚，甚或感覺受到反抗或威脅。³⁰但在悲劇所帶來崇高感中，面對「命運」時的那種自覺無力和渺小的感覺被正視，更重要的是，或者對整體國家民族的悲慟沉重的命運進行反思、或者輕鬆緬懷自身的童年經驗、或者以憤怒少年之眼重新觀察社會，在新電影風潮中，民族與個人的悲劇命運被正視而紀錄下來。

然而，《海角七號》並未承接新電影的悲劇主題，它選擇貼近庶民生活的喜劇路線，不論

²⁶ Jean-Francois Lyotard, translated by Georges Van Dan Abbeele: *Postmodern Fables* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

²⁷ 特里·伊格爾頓 (Terry Eagleton) 著，方杰、方宸譯：《甜蜜的暴力——悲劇的觀念》(南京：南京大學出版社，2007)，頁 1。

²⁸ 朱光潛：《悲劇心裡學——各種悲劇快感理論的批判研究》(板橋：駱駝出版社，1993)。

²⁹ 藍祖蔚：〈魏德聖：海角七號 看見國片的彩虹〉，《自由時報》〈星期專訪〉，2008 年 9 月 15 日。

³⁰ 朱光潛：《悲劇心裡學——各種悲劇快感理論的批判研究》(板橋：駱駝出版社，1993)，頁 89-90。

是在喜劇情節的首尾、喜感十足令人發笑的台詞安排、對於主流文化、台北意識、權威的嘲諷……，都能展現其喜劇特質。廣義的喜劇不只包含令人發噱的笑鬧劇，它是「從生活現實出發，以諷刺嘲笑為主要手段，揭露社會生活中落後、陰暗、醜惡、反動現象，從而歌誦美德、歌誦光明、歌誦人類社會中正義和進步的事業。」³¹在《海角七號》之中選擇的主題不再是一種社會悲劇的反映與控訴、或人類罪性不可逃脫的原欲與宿命等深刻嚴肅的議題，而是選擇一群被自我遺棄的生活失敗者作為角色，以一場演唱會的籌備與表演鋪陳出自我實現、追求夢想的敘事主題，一群「烏合之眾」的「馬拉桑精神」，《海角七號》是一齣「卒仔變英雄」的庶民喜劇，以一種擒縱的敘事手法，欲擒故縱的從片首所鋪敘的各個角色壓抑失敗甚至出醜的困局，到片終成功解放、找到自我的價值、甚至與過去挫敗的經驗和解，喜出望外的另闢一片得以繼續奮鬥的天空，《海角七號》之脫離悲劇敘事而進入喜劇情結之鋪陳不言可喻。

以電影中「馬拉桑樂團」的成員為例，《海角七號》每個主角都在記憶與現實的「辯證圖像」(dialectical image)之中拉扯。所謂「辯證圖像」，乃後現代學者班雅明(Walter Benjamin)所提出：

當主體在回憶過去的時候，他不僅僅是原封不動地重複已經流逝的過去而已，主體會受到時間歷程的影像，而把現在的感受與觀點投射到過去的經驗之中，使得過去與現在產生糾結與拉扯，這就是班雅明所說的「辯證圖像」。³²

每一個角色都帶著過往失敗的歷程而活著：過氣的日本女模特兒友子、失意返鄉的樂團主唱阿嘉、一生期待上臺彈奏月琴的老郵差茂伯、因擔任特勤警察致使妻子逃家的原住民吉他手勞馬、為愛戀豐滿多產的機車行老闆娘而甘願勞動修車的鼓手水蛙、為開發小米酒新品牌生意而比蒼蠅還黏人的貝斯手馬拉桑、來自單親家庭的小學生鍵槓手大大……一個宛如破銅爛鐵的組合，在吵吵鬧鬧的過程中終於成軍。七個不被期待的人，組合成了一個不可能的樂團，在太陽沒入海洋的那一刻，他們彷彿沒有過去、沒有未來的激昂表演著，就在已經失落的土地和海洋上的一刻，他們一起締造了一則恆春的傳奇。《海角七號》中每個主角在與記憶的「辯證圖像」之中拉扯後，超越過往的失意，在當下向上攀爬的努力後，終於自我實現、自我安頓。而這些具體生動的庶民群像共同構築的是貼近大眾的、觀眾熟悉的生活片段與生命歷程，因此就更能因起共鳴。

悲情，是前些年臺灣電影刻畫臺灣基層人民的普遍慣用形象，殖民壓榨、白色恐怖、貧困孤苦……《海角七號》則打破了這個刻板形象，所塑造出的人物，個個充滿了希望、熱情、真誠與善良。以男主角阿嘉為例，在臺北樂團工作15年，仍因挫折而回到恆春家鄉、一度失志，但卻在籌組臨時樂團的過程中，受到周邊親友、伙伴的赤誠與熱情所感動，從而漸漸卸下過去在都市謀生的冷漠偽裝、找回自信，不僅在沙灘上成功演唱，並勇敢追求愛情。「這是一部講『第二次機會』的電影」，魏德聖表示他拍攝《海角七號》的一個重要用意是要鼓勵大家「第二次機會來的時候不要放棄！」³³即便偶有情緒或遭逢困頓，但卻始終彼此真性情以

³¹ 程孟輝：《西方悲喜劇藝術的美學歷程》（長春：東北師範大學出版社，1998），頁2。

³² 參考譯者周群英之註解。Ben Highmore，周群英譯：《日常生活與文化理論》（臺北：韋伯文化出版社，2005），頁93。

³³ 狗仔米：〈幕後花絮：你願意用什麼換第二次機會？〉海角七號官方網站：<http://cape7.pixnet.net/blog/post/19500936>（2009/7/30）

待、彼此互助、彼此鼓舞。當身為臨時郵差的阿嘉為了趕寫第二首表演歌曲，他的繼父、樂團的伙伴們一一自願幫他派送信件；當警察勞馬酒後吐真言、為離家出走的妻子感到傷痛時，年僅十歲的大大給了他一個關懷的吻，勞馬頓時嚎啕淚下；當代表會主席為了阿嘉的工作與表演而四處奔走請託，父子間的關愛之意，令人印象深刻。對無數看過《海角七號》的觀眾來說，這部片反映出他們日常生活中所見到的樸實人民，真誠、善良、有人情味。從「悲劇美學」到「庶民喜劇」，從歷史寫實到生活展現，充滿正面勵志的《海角七號》，為入場的每位觀眾，源源注入勇氣、善意、感動與活力；也從而讓許多觀眾，帶著微笑的淚水，重燃希望，為下次機會再出發。

另外，作為喜劇的《海角七號》中有許多笑點設計也頗為成功，有人呼朋引伴看了三四遍，有的人甚至在十二天之內看了九遍，因為他們覺得「一群人集體歡笑，一起安靜的感覺真是好，不像在家一個人看DVD，哭也自己，笑也自己。」³⁴集體在電影院中相互渲染感動的力量，帶給參與觀眾更多的共鳴與喜樂，如大大在教堂裡彈奏華麗的裝飾音幾乎讓老爺爺斷氣的場景；茂伯「我不管啦！彈什麼都好我就是上臺！我是國寶呢！」之後出現的拍打鈴鼓畫面；水蛙回答化緣的尼姑說「阿彌陀佛我不是土虱，我叫水蛙，我沒錢！」順手敲了尼姑的鉢「鏘！」這些橋段在電影院中都成功的引起觀眾哄堂大笑成為相當稱職的喜劇元素，《海角》讓大家找回了在戲院裡共同歡笑，共同流淚的劇院效應。於是，《海角七號》的街坊鄰里灰暗人物的亮點、喜劇的安排，就此呼喚出臺灣電影輕鬆溫馨的通俗訴求。

四、多元拼貼的在地文化

《海角七號》的全面成功，也在於魏德聖選擇多元文化身分認同的角色，賦予他們有各自表述的精神與信念，並藉此成就一幅多元文化認同的臺灣在地景觀，他不重視歷史性的建構，但作品歷史性卻自然流貫其中。《海角七號》成為縱橫交錯的目光匯聚地，他巧妙的在多元認同與異質對話之間縫合起中日種族之差異、老少年齡之分歧、社會階級之分野……建構新的本土在地觀，《海角七號》幾乎成為臺灣社會的真實縮影，也因此擄獲各社會階層、各年齡層臺灣觀眾的青睞。後現代主義的其中一個特色就是主體的「去中心化」，「對於後設敘事的無法置信」，多元權力／論述形構取代了單一權力軸心。³⁵80、90年代新電影已變成中心化、經典化、正典化的權威了，從反抗霸權到成為新文化霸權，新電影的成就成為新一代電影導演不可企及的權威卻也是揮之不去的夢魘。這如同現代主義的興起與頹落的過程，現代主義原本是一種啟蒙運動，可是當啟蒙運動不自覺地變成另一種權威宰制時，後現代也就伺機而起。³⁶當新電影成為一種「正典」的文化霸權，後現代「去中心」的侵略性特質在此時起了效用，建構出新的多元文化。如桑塔格（Susan Sontag）論證後現代感知的誕生，即強調後現代文化的多元價值：

³⁴藍祖蔚：〈魏德聖：海角七號 看見國片的彩虹〉，《自由時報》〈星期專訪〉，2008年9月15日。

³⁵約翰·史都瑞（John Storey）著，李根芳、周素鳳譯：《文化理論與通俗文化導論》（臺北：巨流圖書公司，2003），頁268。

³⁶蔡錚雲：《另類哲學：現代社會的後現代文化》（臺北：臺灣書店印行，1990），頁7。

新（案：後現代）感知是具挑戰性的多元化，既強調令人坐立不安的嚴肅，也強調趣味、機智與懷舊。……這種新感知好的一面是，機器、數學解答、瓊斯的畫、高達的電影、以及披頭四的個性和音樂之美人人都可以感受到。³⁷

後現代的多元主義呈現一種更為靈活、多樣、活潑、包容的文化，安然接受意義和價值的參差關係所帶來的趣味。片中夾雜的國語、閩南話、客家話及日語都在一定程度上吸引了不同的族群；南部恆春小鎮的美麗風光、新舊文化衝突的寫實則吻合了臺灣近年來逐步樹立的「本土意識」；片中在教會裡彈鋼琴的小女孩大大在電梯裡跟著隨身聽哼唱的「愛你愛到不怕死，但你若劈腿就去死一死」也成為新世代的「愛情宣言」，就連阿嘉無奈離開臺北時，砸爛吉他並大喊「我操你媽的臺北！」也被解釋為對「臺北股市跌跌不休」以及「政治貪腐」的現實宣洩。在現代主義所強調的「內在的」、「客觀的」、「絕對的」、「普遍的」、「超越的」、「不朽的」……等諸多價值漸漸從文化研究的場域中遜位，文化研究與藝術創作的重點不再是固定價值的不朽文本，而是多元族群各自不同的文化權威與文化傾向。《海角七號》被賦予了多元屬性，音樂片、愛情片、鄉土片，還有人將其歸入日本所指的「療傷系」電影。從《海角七號》語言使用的親切感，取代對俚俗的不屑與批判；從《海角七號》的小鎮風光與夕陽海濱鏡頭的美景導覽；從《海角七號》主角人物中的思維與身份；從婚宴上的卡拉OK與綜藝團的文化，可以知道魏德聖非但不迴避臺灣場域，更營造一在地化的空間場域，甚至加以美化，使得一種在地文化被擁抱、維護與珍視，更讓本片溫馨親切，贏得認同。《海角》呈現臺灣多元的在地文化，後現代學者雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）提出一種「體現文化」的概念，「體現文化是人們在特定的時空下，每日生活所經歷體驗的文化；能夠充分接觸到這種文化的人，是唯一真正體驗這種情感結構的人。一旦歷史時刻不在，這種情感結構也開始瓦解。」³⁸《海角七號》在臺灣引起一種電影熱潮與文化旋風，所展現的正是一種特定時空的體現文化，只有生活在這個時空的人才能充分接觸到，魏德聖自言：「《海角》是發生在臺灣的故事，當然就要用臺灣的特色來包裝它，呈現屬於這個地方的價值，本土味道不但要有，而且是強力主導才對，不然電影就不對了。」³⁹包含其中經典的對話語言，如全片第一句臺詞，在阿嘉離開臺北時，他摔爛吉他大叫一聲：「我操你媽的臺北！」展現眾多在臺北奮鬥卻沮喪挫敗歸鄉的人的心情。茂伯對自己彈月琴的定義：「我是國寶呢！」也反映出臺灣在鄉土與本土意識抬頭的時空背景中，對本地傳統藝術的看重。這些內容，恐怕連同為華語文化區的大陸內地或香港也都難以完全理解的。

《海角七號》所呈現出的多元的文化認同，不僅代表後現代社會風潮，更呼應了臺灣社會呈現多元文化交融的現象。魏德聖想要探討的是臺灣族群多元且融合的情形，臺灣雖小，卻擁有原住民、客家人、閩南人，有外來族群；有漢人移民的文化、原住民的文化，還有外來殖民的文化，外省文化、藍綠文化等，導演魏德聖表示，「這部電影講述的是各族群、文化的衝突與融合，臺灣人對日本殖民時代愛與憎的矛盾，但他都相信會有好的結果，而給予好

³⁷ Susan Sontag: *Against Interpretation*, New York: Deli, 1966, p304.

³⁸ 他將文化區別為以下三個層次：有一種是特定時空的體現文化，只有生活在那個時空的人才能充分接觸到。還有一種是紀錄文化，從藝術到最生活化的事實，各類型的紀錄無所不包：這是某個時期的文化。還有一種則是連繫體現文化和時代文化的因素，這是經過選擇的傳統文化。Raymond Williams, *The analysis of culture*, in edited by John Storey: *Culture Theory and Popular Culture: A Reader*, (Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998), p54.

³⁹ 藍祖蔚：〈魏德聖：海角七號 看見國片的彩虹〉，《自由時報》〈星期專訪〉，2008年9月15日。

的結局。」⁴⁰於是在劇中最細緻的就是紀錄臺灣底層社會族群間的生命經驗，《海角七號》成功地展現了這種創造「族群和諧」的企圖。導演說：

臺灣這麼美，從環境、歷史、文化、風光到民族都有著繽紛的生命力，取之不盡。……我們更應以更開闊的視野來接受新時代，舊的不要丟，新的不要怕，新舊一定可以有個完美的和解，不一定是對立的，我因而追求一種相互包容的新精神，例如彩虹，它就是包容了各種色彩，不相排斥，也不相侵犯，因而成就了最美的事物，臺灣社會如果能像彩虹一樣，包容和解，那多美麗啊。⁴¹

後現代所蘊含的多元文化主義不僅是靜態的拼貼，而是多元之間必須要有良性的交感互動，並培養出對多元差異的寬容與欣賞。⁴²除了種族族群，劇中人物涵蓋的職業類別則包括歌手、警察、業務員、修車工人、公關、酒店服務生、民意代表、郵差、學生等；就連人物的年齡層也從六歲到八十歲都囊括其中。多元的角色也營造出的多元族群、多元文化意象，傳達族群融合的。當媽祖與祖靈之珠都掛在茂伯身上時，會吵架嗎？「不會啦！」勞馬回答的好：「大家都是一家人」魏德聖透過樂團、婚宴、角色、情節等，顯現族群間共同的語言是真情流露的同甘共苦、患難與共。

此外，相同的時空風格多元化與拼貼作風，也表現於《海角七號》影像藝術中。後現代電影的特徵在於不同型式的混合、歷史時序的顛覆、風格的多樣性及否定二分法。如同後現代的拼貼(collage)概念所呈現，著重於時代(periods)與風格(styles)的運用，其特性在於將各時期的藝術語言、時代語言放在一起展現，以取代時代感(diachrony)。歷史在後現代已不重要，重要的是後現代破除歷史單一性，雜植時代風格元素拼貼，以去中心化的方式開創一個多元的文化。⁴³因此在後現代的文本裡會發現有看到新舊共存，及片斷拼貼的的現象。其中最令人印象深刻的就是60年前的中日之戀，以信件的方式，交織在現代友子與阿嘉的戀情之中，這是古／今的拼貼、時間縱軸異質元素的疊置；再如馬拉桑樂團在團練的時候，〈無樂不作〉的搖滾音樂中，原住民吉他手勞馬加入一段原住民的歌詠，大大加入一段教會音樂「阿一門！」這是多元族群的拼貼、空間橫軸異質元素的堆疊。米勒在〈後現代與溝通理論〉文中，強調後現代也是一種風格問題，尤其在反諷(parody)、混成(pastiche)、諷刺(irony)、和拼貼(collage)等方面更是如此。⁴⁴在拼貼手法的運作下，使得後現代符徵與符旨之間關係變化，產生了文本的多義性，開放了社會各階層對於影像文本意涵的不同解讀。《海角七號》在語言上，有國語、閩南語、日語、英語，在樂曲上，有原住民歌謠、日本歌謠、搖滾樂、流行歌、教會聖詩、鋼琴、月琴、電子花車音樂等，這是《海角七號》呼應後現代拼貼文化的特殊之處。臺灣一向是個多族群的移民社會，《海角七號》幾乎成為臺灣社會的真實縮影，也因此擄獲各社會階層、各年齡層臺灣觀眾的青睐。

五、日常生活的審美經驗

⁴⁰康世人：〈魏德聖指海角多元主題 星觀眾可感同身受〉《中央社》新加坡專電（2008年10月31日）。

⁴¹藍祖蔚：〈魏德聖：海角七號 看見國片的彩虹〉，《自由時報》〈星期專訪〉，2008年9月15日。

⁴²黃瑞祺：《現代與後現代》（臺北：远流圖書公司，2002），頁204。

⁴³Jean-Francois Lyotard: 'Defining the postmodern', in During, S. (ed.) "The cultural studies reader" (London and New York: Routledge, 1993).

⁴⁴William Miller著，唐維敏譯(1990)：《後現代與溝通理論》。《當代》51期（1990年7月），頁27。

魏德聖所處理的素材即是日常生活，他將日常生活當作敘事的對象，不指涉到深層的歷史使命感，只是批露其中的生命力，他不以虛幻與魔幻的方式來詮解人生，而正視日常生活的現在經驗與歷史性，若將《海角七號》與德國籍猶太裔文學評論家班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）之垃圾美學相互參照，則可發現二者皆將「日常生活」作為一種問題意識。《海角七號》乃是建立在蒙太奇原則上的生活電影，提供一連串現代生活經驗的紀錄與分析，如騎車所見、恆春的小鎮生活、家中小小一隅的房間、馬路上的衝突與巧遇、喜宴、演唱會……可以說都是將現實範疇中取景日常生活中粗糙的素材，加以重新審視與接納，挑戰高雅文化與通俗文化的界線，以片段的趣味性剪輯成為其圖像風格。侯孝賢在訪談中提及：「所謂真正Local的片子，能夠拍得那麼好，也有機會獲得臺灣觀眾的喜愛的片子就是《海角七號》，因為它很切身，他的內容與處理的方式跟住在臺灣的人息息相關。」⁴⁵

將「日常生活」作為一種問題意識，可以說是班雅明與魏德勝最為相似之處。班雅明被稱為「作為一位拾荒者的歷史學家」，⁴⁶其著作的中心思想主軸就是日常生活的碎片，他的歷史與美學研究是透過這些「垃圾」來完成的，他所謂的「垃圾」就是那些充斥在生活中，過時的、被遺棄的日常生活片段，在現代化生活中，這些素材被記錄成各種殘骸碎片（debris）。⁴⁷班雅明藉由審視日常中粗糙的素材去理解現實，從寂靜中贖回現代性的日常經驗，這就是他所提出「垃圾美學」的概念，是以他將生活當作是一場想像中的電影，一場建立在蒙太奇原則上的日常生活電影。而人的內心世界中也有這場由日常生活所建構出的電影，他將之稱為「辯證圖像」，視為一種成長歷程中經驗的再現。而魏德聖所處理的素材也即是日常生活，他將日常生活當作敘事的對象，不指涉到深層的歷史使命感，只是批露其中的生命力，他不以虛幻與魔幻的方式來詮解人生，而正視日常生活的現在經驗與歷史性，此與班雅明的「垃圾美學」正遙契而縮合。

尋繹《海角七號》內在美學脈絡，並分析其鏡射出的日常生活社會面貌的美學意義，則不難發現，《海角七號》乃是建立在蒙太奇原則上的生活電影，提供一種現代日常生活經驗的紀錄與分析，由現實範疇中取景日常生活中粗糙的素材，加以重新審視與認同。如魏德聖一直很想取的一個景，是阿嘉背對鏡頭坐在長堤上看海的鏡頭，仔細一看，會發現那不是明亮蔚藍、攝人心魂的壯麗海景，而是一條灰舊的長堤、灰藍的海，只看到阿嘉的背影。這是恆春、墾丁常見的景色，透過鏡頭被樸素地錄製下來。除此之外，再看看《海角七號》片頭的幾個鏡頭安排：

〔第二場〕時：黎明前景：臺北某巷道 △ 某間公寓樓梯間的鐵門被打開，帶著全罩式安全帽的阿嘉牽著一臺已經發動的野狼式摩托車走出，車後座已經綁著一個大行李袋，阿嘉將車停在門口，關好門，將手上的一把鑰匙丟進信箱筒裡。阿嘉拿下掛在肩上的一把吉他，用力往柱子上揮打下去。阿嘉：操你媽的臺北！ △ 熱門搖滾樂驟起。阿嘉跳坐上車，騎遠。阿嘉騎著摩托車在熱門搖滾音樂的陪襯下騎過黎明前的黑暗巷道。

〔第三場〕時：清晨景：市區 △ 帶著全罩式安全帽的阿嘉騎車經過清晨熱鬧的市區。

〔第四場〕時：正午景，鄉下風景 △ 帶著全罩式安全帽的阿嘉騎過正午熾熱的鄉半 J

⁴⁵ 〈《海角七號》名人推薦之侯孝賢〉，海角七號官方網站<http://cape7.pixnet.net/blog/post/21317406>（2009.07.28）

⁴⁶ Ben Highmore著，周群英譯：《日常生活與文化理論》，（臺北：韋伯文化出版社，2005），頁94。

⁴⁷ Ben Highmore著，周群英譯：《日常生活與文化理論》，（臺北：韋伯文化出版社，2005），頁89-111。

農舍。

〔第五場〕時：黃昏景，海岸線 △ 帶著全罩式安全帽的阿嘉騎過黃昏的海岸線”

〔第六場〕時：夜景：恆春街 △ 帶著全罩式安全帽的阿嘉騎進了天黑的恆春于打上，引來了一陣狗吠。⁴⁸

在電影插曲一首西洋搖滾樂〈Don't Wanna〉的伴奏中，片頭所呈現的就是一連串日常生活中的景象，只要到過墾丁的人都對這過程中所見的街景似曾相識，馬路、過橋、7-11 用餐、稻田、工業區、屏東海濱、恆春古城……沒有過多的美化，所呈現出的就是日常生活片段。乃至劇情重要之處——將友子留下來、一切由混亂而就緒的「喜宴」，也是原汁原味的日常圖像：喜宴中出現康樂團的歌舞、喝得醉醺醺的客人、粗啞嘈雜的卡拉 OK、賓客大聲的對談、辦桌上菜、提早離席、附近閒晃。或者以水蛙的老闆娘為例，她出現的時候都像負子蟾一般，背或抱住三胞胎其中之一，在機車店餵孩子、開門讓水蛙進門充滿誘惑性的動作，都像是鄰家婦人的生活剪影一般。這種對於日常生活中寫實的紀錄與探討，可以視為是新電影社會寫實、歷史紀錄、生活描繪的繼承與延續，但仍有些許差異的是，新電影中日常生活片段之拍攝著重在「奇」處，以之映襯出悲劇英雄之傳奇性或悲劇性，而《海角七號》日常生活之記寫著重在「常」處，以主角人物之平凡召喚觀眾認同之情感，並尤其「常」去寫人人皆有追夢的可能。

六、浪漫詩化的愛情故事

電影是大眾的集體夢想空間，《海角七號》作為商業訴求的電影，通俗化是其編導之主要策略。通俗電影有其範式，而「愛情」主題則是其一。製片商為了打開產品銷路，就必須滿足觀眾的期望。而由於人民大眾口味的變化，滿足觀眾的期望又是一件難事。看起來電影觀眾總是想要某種新的東西，但是又不要太新，以致無法為當代文化的主流所吸收。因此我們不難理解，為什麼幾十年來一直回到兩性關係這個主題上——這是人類永遠感興趣的一個問題。⁴⁹愛情是商業電影中不變的主題之一，浪漫的情愫、兩性的激情，將逗引著觀眾幸福的想像。愛情是《海角七號》的核心：日籍老師與友子的生死契闊與終身的遺憾；代表主席與阿嘉母親的愛夾雜著生活寄託與含蓄感情；勞馬與魯凱公主的痴情許諾，浪漫卻抵擋不了現實的殘酷；水蛙愛上不該愛的性感熟女老闆娘，注定是苦戀但愛得義無反顧；大大母親為愛遠走他鄉卻又傷痕累累地歸來；馬拉桑愛慕著櫃檯小妹美玲，在銷售出六十打小米酒後，真情流露地擁抱美玲，愛情在瞬間如煙火般綻放；阿嘉與友子由一夜情衝動到相知相守的允諾，情歌傳情引發演唱會的高潮。不同世代的愛情共同被紀錄著，因著愛情，本片又多了些美麗的情愫。

互文性 (intertextuality) 是後現代文化的特色之一。克利提瓦 (Julia Kristeva) 認為「互文性」是瞭解文本如何產生意義的主要機制，「一切文本不過是各種引文的『馬賽克式』 (mosaique) 組合所建構的，因而一切文本都是其他文本的吸收和轉換。」文本不再僅侷限於單一封閉的單元文本，文本是人與人間交流的中介，成為一種馬賽克式的組合結構，由多種

⁴⁸ 果子電影、大塊文化：《海角七號和他們的故事》(臺北：大塊出版社，2008)，附錄。

⁴⁹ S.J. 所羅門：〈作為後現代藝術的電影〉，收於王岳川、尚水編：《後現代主義文化與美學》(北京：北京大學出版社，1992)，頁 441。

不同的意義單元組成網絡，成為一種隱含多種意義的空間網絡。⁵⁰因此不同的文本和文化產品之間始終都可能存在著多樣的對話活動，而這樣的對話導致文化本身不斷的更新與再生產。本片以兩位友子的愛情作為情節的主副線，以一封情書作為媒介，交錯穿插出兩代愛情故事的雙軌性、互文性、與對話性。本片主線乃處理阿嘉與友子惺惺相惜的情分，其過程是兩人因著過往失敗的經驗而憤世嫉俗，彼此傷害、互不欣賞，直到偶然引發的激情才讓二人真實面對心中的情感，在夕陽餘暉中，以海天為見證的深情相擁，那一句感人無數的經典對白：「留下來，或者我跟你走！」成為最美的愛情告白。若是以此為全劇愛情的唯一主軸，則略顯薄弱，因此導演加上一段 60 年前的愛情，作為互文與對照——以日籍教師與老友子的愛情為副線，穿插交織於其中：1945 年，二戰結束，日本戰敗，開始撤離臺灣，一個日籍教師在遺返的船隻上，寫下了給友子的七封情書。友子是片中日籍教師的臺灣戀人，也同樣是 2006 年在恒春工作的過氣日本模特的名字。而本劇愛情動人之處，即在於新舊文本相互交織中所展現人物角色的互文性，如在尾聲處當阿嘉前往送信之時，導演刻意安排阿嘉與日籍老師踽踽獨行的背影交錯而過，這時，都是兩人要與「友子」分離的最後關鍵，日籍老師在背棄愛情虧欠與懦弱中，緩緩的寫出／唸出最後一封信：

我會假裝你忘了我
假裝你將你我的過往
像候鳥一般從記憶中遷徙
假裝你已走過寒冬迎接春天
我會假裝…
一直到自以為一切都是真的！
然後……
祝你一生永遠幸福！⁵¹

如詩般的美麗文句記寫的是一段感情的背離、一個女子的悲傷。反觀阿嘉，這時候帶著友子送的勇士之珠，「它會保護你的榮譽和勇敢」，友子說。阿嘉決定勇敢去愛，六十年前的臺日苦戀只留下遺憾，他不希望故事重演，於是在把六十年的思念交到友子手中的時候，他也決定要將自己的情感交在友子手中。所以他緩緩唱著告白的歌詞：

海很藍，星光燦爛
我仍空著我的臂彎
天很寬，在我獨自唱歌的夜晚
請原諒我的愛
訴說的太緩慢⁵²

兩對戀人，以不同的結局收場。有趣的是，在片中穿插的日籍老師書信的片段中，口白陪襯的畫面時常是阿嘉或是友子的片段，這是導演刻意的安排，觀眾在蒙太奇的剪輯手法中會將兩段愛情的情節交疊，而產生新的解讀方式。文本意義來自於不同的社會文化背景、不同的人所詮釋，在不同詮釋者的文化脈絡中，湧入不同的思路，不同的思路轉化成多種可能的意

⁵⁰高宣揚：《後現代論》（臺北：五南出版社，1999），p.460-464。

⁵¹魏德聖原著，藍弋丰改寫：《海角七號電影小說》（臺北：大塊出版社，2008），頁 52-53。

⁵²魏德聖原著，藍弋丰改寫：《海角七號電影小說》（臺北：大塊出版社，2008），頁 241。

義。因此不同社會、不同文化、不同階級的人都是多意義結構文本的共創者。文本的多義性(polysemy)開放文本意義的詮釋空間，如菲克(John Fiske)強調多義性(polysemy)的意義和扣連的多元論，不是一個缺乏結構的多元主義，而是緊緊的有條理的繞在文本和文化力量中。⁵³多義性文本更加的大眾化，更加的接近廣泛多樣性的閱聽人，且接納多元的次文化聲音，且賦予更為豐富有層次的內涵。最後導演讓這兩條主線合一，在以彩虹將兩個愛情故事連結在一起，也將兩對戀人連結在一起。彩虹在本片中有其特殊的意義也是本片的象徵性符號。被遣送回國的日籍教師(中孝介飾)在船上寫給老友子的第五封信的結尾寫著：「啊，彩虹！但願這彩虹的兩端，足以跨越海洋，連結我和你。」第六封信的第一段寫著：「這海洋為何總是站在，希望和滅絕的兩個極端……這容不下愛情的海洋，至少還容得下相思吧！」彩虹終於幫他傳達他的心願。

《海角七號》並沒有為了愛情而只有愛情，魏德聖將愛情美化成為如詩的自白，淡淡的遺憾隨著輪船的遠颺交錯在影片中，不斷逗引觀眾浪漫的情愫；也隨著情歌的告白、野玫瑰之聯繫中日、古今，如友子所遞交給勞馬的祝福——孔雀之珠，「它會守候你堅貞的愛情。」——最終也回到自己手中，愛情的美好彩虹的見證下被歌頌。

七、音樂的抒情嘉年華

音樂性是本片一大特色，在音樂風格上，本片中使用多元的音樂風貌呈現嘉年華式的狂歡氛圍，感官的、宣洩的、怪誕的、過度的、多元的音樂符碼輕輕敲觸觀眾心門。在後現代論述中，通俗性或商業性不是一種污名化，也不代表無文化品味，《海角七號》以優美的音樂帶出一段含蓄幽微的日治時代師生戀，深刻動人，更以詩歌的美好喚醒觀眾對古典浪漫的想像與同情；再以墾丁明亮的海濱景色、搖滾樂團練唱的奔放作為現代友子與阿嘉的愛情故事背景，有明亮、明快、果決之感。前者以如詩歌俳句的情書傳情，後者以〈國境之南〉情歌達意，使詩歌的高雅成為美化愛情、深化電影情感的重要元素。

電影《海角七號》中，音樂扮演了非常重要的角色，首先是在故事情節上，這個故事描寫墾丁小鎮某飯店決心發展觀光，全力在沙灘上舉辦大型演唱會，專程請來日本歌手中孝介演唱，但是也另外找了當地人士組織樂團負責暖場，男主角阿嘉原本是無所事事，與當地人生活互動都格格不入的憤怒青年，平常代班郵差卻也懶得送信，卻在籌備演唱會過程，結識一群有老有少的伙伴，最後卻能在愛情激盪下唱出深情款款的情歌，臺日兩位歌手的在片中都有精彩的歌曲演唱，曲曲動人。導演魏德聖在創作初期即將《海角七號》設定為一部音樂喜劇：

我只想拍一部熱鬧好看的音樂片，屬於老少咸宜的作品，我相信動聽的音樂可以在最短瞬間就具備渲染觀眾的能量，前提是音樂一定要好，才能掙動觀眾的心，像我就換過三任音樂總監，最後找到駱集益和呂聖芬，先去蒐集可以烘托電影的好音樂，就從「野玫瑰」的音樂開始延伸，再從《地海戰紀》的主題歌中找到了配樂靈感，結果一試就中。⁵⁴

⁵³ John Fiske : *Television culture* (London and New York: Routledge, 1987) , p. 126-127.

⁵⁴藍祖蔚：〈魏德聖：海角七號 看見國片的彩虹〉，《自由時報》〈星期專訪〉，2008年9月15日。

從本片囊括的金馬獎音樂獎項，就知道其音樂製作之成功。本片音樂以當今大眾所能接受的流行樂風為主，有〈無樂不作〉嘶吼狂野、〈國境之南〉抒情悠揚、〈野玫瑰〉的清新歷史感，其中也包含臺灣本土音樂如茂伯月琴、勞馬父子的原住民歌謠、教會聖詩等，不同音樂召喚並滿足不同年齡層與社經背景的閱聽族群，呈現後現代多元並置的美學取向。而這也符應巴赫汀(Mikhail Bakhtin)文藝復興的「嘉年華式狂歡」(carnavalesque)的理論，音樂元素的多元並置，一方面是文化異質性的顯示，一方面對於權威的官方語言的反抗趨力。⁵⁵一部通俗的商業音樂片，將多元音樂元素嘉年華式地並列，不僅熱鬧非凡，也召喚不同族群、年齡、性別的閱聽觀眾。巴赫汀的嘉年華主導了通俗文化的擴大，對二十世紀的大眾文化有強大的影響。巴赫汀認為「嘉年華會暫時擺脫了正式的世界，提供了一個美好的烏托邦承諾，一個平等、富足、自由的未來」，⁵⁶因此用「馬拉桑樂團」在演唱會的表演，得以洋溢著一種美好想像，

其實，在後現代主義社會中，敘事不只侷限於文學，舉凡電影、音樂MV、廣告、電視、報紙、神話、繪畫、歌曲、漫畫、笑話等，都是後現代敘事學探討的範疇。⁵⁷因此音樂也是一種敘事形式，若將片中幾首曲子與主角對應來看，會發現這些歌詞內容似乎都象徵著角色的生命與價值觀。以下嘗試分析這些歌曲與情節或人物相應之精彩，以探討本片音樂之敘事性：

1. Don't Wanna (詞：宮尚義，演唱：范逸臣，口白：范逸臣)：點出在臺北 15 年的努力，用力奮鬥卻鎩羽而歸的氣憤，正好與他的臺詞呼應：「你真的那麼期待我們這群破銅爛鐵啊，我以為我會很成功，十五年過去了，我還是失敗了，可是我真的不差。」

2. 愛你愛到死 (詞：嚴雲農，曲：呂聖斐，演唱：同恩、夏宇童、楊蕎安)：唱出大大鬼靈精怪的靈動，自認早熟卻引人發噱「愛情觀」。

3. Mainu Sun 哪裡去，你？(丹耐夫之歌)(詞/曲：丹耐夫正若，演唱：丹耐夫正若、民雄，口白：民雄)：原住民的歌謠唱出原住民的曠達的價值觀與天生對音樂的熱愛，因為「彈吉他是件快樂的事」。

4. 給女兒 (詞：Y. H. Ho(ciacia's dad)，曲：何欣穗，演唱：何欣穗，口白：田中千繪)：一個遠渡重洋的異國女兒友子，一個傷痕累累的單親媽媽明珠，都仍有被寵愛被包容的權利。

5. 無樂不作 (詞：嚴雲農，曲：范逸臣，演唱：范逸臣、應蔚民、民雄、楊蕎安、馬念先、林宗仁，口白：林宗仁)：在這尋夢為主的電影之中，稱職的成為每個人心裡基調，如其歌詞所言「世界末日就儘管來吧／我會繼續 無樂不作／不會浪費愛妳的快樂／當夢的天行者」，呈現一種奔放的生命力。

⁵⁵劉康：《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》(臺北：麥田出版社，2005)

⁵⁶約翰·史都瑞(John Storey)著，李根芳、周素鳳譯：《文化理論與通俗文化導論》(臺北：巨流圖書公司，2003)，頁 189-194。

⁵⁷馬克·柯里(Mark Currie)著，寧一中譯：《後現代敘事理論》(北京：北京大學出版社，2003)，頁 3。

6. 國境之南（詞：嚴雲農，曲：曾志豪，演唱：范逸臣）：這是縮合前後兩段中日愛情的互文性歌詞，為友子而寫著：「我會試著把那一年的故事／再接下去說完／當陽光再次離開那太晴朗的國境之南／妳會不會把妳曾帶走的愛／在告別前用微笑全歸還」。

7. 野玫瑰（詞：周學普，曲：舒伯特，演唱：范逸臣、田中千繪）：以打破種族與時代藩籬的世界名曲舒伯特「野玫瑰」，在令人琅琅上口的旋律輕快中收場，並以「野玫瑰」大合唱總收 60 年前後的兩段愛情，魏德聖展現調度功力與敘事火候十足。

這一部以音樂電影自期的片子，成功地以音樂渲染情感並召喚觀眾，嘉年華式地包含多元音樂風格包含流行音樂與演唱會，用音樂銜接古今的愛情，用音樂醫治人心的創痛，用音樂感動觀眾，也用音樂讓全片終結在高潮與感性之中。

八、結語：追尋彩虹夢

沒有藝術的歷史，只有人類的歷史。——英·科林伍德⁵⁸

一個社會的藝術文化總是傾向於呼應當代的思潮與價值體系，作品並不是孤絕地被創作成形，而是根植於整體社會的文化養分中被養成，在創作與閱聽的過程中，作者與觀眾持續地選擇和詮釋，而取決的標準，即是時代的集體美學心理。雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)分析文化後指出，文化是知識和想像作品的總體，透過這些形式，人類思想和經驗有了詳細而多采多姿的紀錄。⁵⁹ 在探討電影之由「新電影」風潮，逐漸過渡到「後新電影」的現象時，則可歸結為「後現代」思潮下，電影美學的轉向。

後現代庶民美學的建立，或許不同於高雅美學，但卻代表社會群眾集體心理的新轉向，更深深影響當代文藝創作，而成為一種時代新風趨。菁英退位而庶民文化崛起，偉大神聖降回凡塵。相較於新電影對歷史文化使命感之荷重、對人類內心慾望世界之探求，進而形成較完整的美學意識，《海角七號》所代表的則是一種庶民文化的具體呈現，它的高票房反映出當代社會中的後現代美學。藝術在他的歷史過程中經歷的這些變化，並不是獨立的藝術生活用它自己的辯證法開始它自己新的形式的表現，而是整個人類精神生活的表現。使藝術從一種型態轉移到另一種型態的力量不是藝術，而是精神的力量、人類文化的進程、時代思潮的產物。人類文化進化的進程與本質方為藝術最深刻核心的原動力，因此任何好的藝術作品都能清晰有力地銘刻當代的文化經價值轉換。新電影擅場的 80-90 年代亦為後現代的時期，是故也曾秉持著「反文化」的精神，改革前代的社會結構與文化範式，然而，在新電影已然成為新的時代典範，這些經典電影成為「新正典」的同時，後現代主義「反美學」的精神，在此時繼續醞釀，而終於成為改革「新電影」的「後新電影」。相較於新電影之傾向「悲劇美學」，後新電影則是「庶民喜劇」的實踐。《海角七號》的全面成功，正在於他選擇與後現代庶民美學文化貼近，透過多元文化身分認同的角色，賦予他們有各自表述的精神與信念，並藉此成就一幅多元文化認同的臺灣在地景觀，除此之外，多元拼貼的在地文化、日常生活的審美圖像、浪漫詩化的愛情主題、音樂的抒情狂歡基調都是本片成功之處，於是，這樣一部真誠

⁵⁸ 柯林·伍德：《藝術哲學新論》（北京：中國工人出版社，1988），頁 99。

⁵⁹ Raymond Williams, *Culture and Society*, (Harmondsworth: Penguin, 1963), p7.

且與觀眾貼近の後現代庶民喜劇，讓大家找回了在戲院裡共同歡笑，共同流淚的劇院效應。

來自庶民底層的生命思維，不僅展現在電影角色情節之中，更展現在導演魏德聖的身上，《海角七號》策劃李亞梅說「這是一部用生命拍出來的電影。」⁶⁰臺灣電影近年長期低迷、籌資困難，但《海角七號》共耗資新臺幣5,000萬元拍攝，是臺灣電影近年來為數不多的較大成本製作之一，而其中有3000萬是導演用自己的房子抵押借貸的，魏德聖賭上自己的成敗，在一個又一個拍攝的難關中，他用等待、用淚水、用信心熬過慢慢長夜，而魏德聖竟然還能透過中孝介之口說出他心中的信念：「友子小姐，雖然在下雨，但是難道你不期待彩虹嗎？」導演魏德聖並未以社會上菁英知識份子自居，這部探討尋夢主題的電影，其拍攝過程，竟然也是導演的尋夢過程。或許就是這樣等待彩虹的尋夢意識，發自生命核心最真實、最深刻的信念，於是乎一群生活失敗者的「馬拉桑」精神讓這部片更加動人，本片導演與劇中人物在日常生活的空無中、現實環境的艱難裡努力地讓廢墟展現生命力，透過自我實現之旅，生命的荒涼也漸漸豐富而美麗。

當代審美文化理論除了最為一種藝術形式之外，就在於當代審美文化理論不是把自身當作一個封閉自足的體系來加以構造；相反的，在直接指向當代人的生存實踐當代歷史文化境遇的過程中，始終保持著高度敏感的現實省察能力，同時要求在自身內部產生積極的現實建構力量，策略性地設計當代人類精神文明建設的價值結構。⁶¹正因有如此「關懷現實人生」、「介入精神文明」的雙重理論品格，因此本論文嘗試於「後現代庶民美學」理論的建立，不僅安置了《海角七號》的美學定位，更希望能成為新的藝術實踐的參考理論。

⁶⁰ 果子電影、大塊文化：《海角七號和他們的故事》（臺北：大塊出版社，2008），附錄。

⁶¹ 王德勝：《擴張與危機——當代審美文化理論及其批評話題》（北京：中國社會科學出版社，1996），頁29-31。

從大、小形式談近年來兩岸華語片中的歷史再現與文化想像

中國文化大學史學研究所博士班

宋天瀚*

摘要

近年來夾帶著資金、市場優勢的「國產」電影以歷史題材輸入台灣，而「國片」長期以來以小成本進行B級影像生產，似乎無緣參與這場影像的歷史詮釋，因此，本文透過德勒茲大小形式（large form & small form）與大小經濟模式（Major Economies and Minor Economies）的辯證，論證小形式影像比起大形式的影像更具創造力，以香港的歷史經驗應證主流文化從來也不曾在區域之中佔據絕對的優勢，反倒是區域文化逐漸運用「核心」的平台向核心地區輸出，本文認為，在政府以產值作為文化政策衡量的標準，以及面臨長期不景氣的情況下，台灣電影一方面順應權力與市場邏輯急速向商業市場靠攏，二方面在文化隨著資本流動，台灣電影正面臨著量與質的轉變，在「國片」與「國產」不對等的關係下，只要國家政策維持市場導向，以產值作為唯一的標準，在文化沿著資本與權力流動的情況下，台灣電影特色終將消失，「國片」應該利用本身優勢，與大歷史進行對質。

關鍵詞：德勒茲、墨美姬、大小形式、大小經濟模式、國產電影、國片、海角七號

* 中國文化大學史學研究所博士候選人、中州技術學院視訊傳播系講師

前 言

近年來輸入台灣的大陸電影無論是片量或者票房上均逐年成長；¹ 另一方面，「國片」卻面臨長期低迷的景氣，雖然在拍片的數量上亦有相當的增加，然而大多數的本土電影，卻都需要依靠「國片」的輔導金資助才能勉力完成，由新聞局撐起餵養無數導演、製作團隊的文化工業。相較於台灣電影產業的困窘，「國產」電影在龐大資金的支持下，透過鏡頭再現歷史，進行文化想像的建構，在題材與技術上，針對全球化的消費需求引進好萊塢模式，在國際上形成另一種電影市場與風格，近年來輸入台灣的「國產」電影大都取材於歷史故事，並且是屬於高度資本與技術密集的產物，就製作資金與技術水準而言，「國片」與「國產」電影之間，不僅僅是製作規模的差別也是市場大小的差別，在掌握資金、技術、市場的優勢下，「國產」電影透過影片中波瀾壯闊的場面、精緻的服裝造型、炫麗的武術招式，向全球輸出「中國性」的文化敘述，中國大陸儼然已經成為華語世界的文化中心。反觀「國片」的發展，雖然有政府輔導金的扶植輔助製作與放映的成本，但一直是以一種小規模的製作型態進行著，2008年《海角七號》卻衝出了亮麗的票房，不少人甚至喊出「國片復興」的口號。面對與中國大陸的對比，國內電影界大致產生了三種意見：1. 未來的電影應隨著政治、經濟的腳步著眼於大陸市場推動兩岸合製、合資 2. 揚棄過度個人主義的影像表達與具社會批判的題材，以市場導向為依歸，師法好萊塢拍出具票房的類型電影 3. 台灣電影應堅持其本土題材、特色以與「國產」電影進行對質。² 近年來台灣電影市場相當程度的反映上述的這三種意見的糾葛。台灣與大陸的影視製作無論在製作規模乃至於票房收入都存在著不對等的關係，而此種不對稱的關係既是市場大小的差異也是製作形態的差異，此種不對視的現象，隨著兩岸關係改變，文化隨著資本流動的現象，已在台灣電影產業形成量與質的變化，究竟台灣文化的主體性在已然發生的兩岸關係轉變下將會產生何種效應？本文將從德勒茲(Gilles Deleuze)的大、小形式(large form & small form)與墨美姬(Meaghan Morris)大模式經濟與小模式經濟(Major Economies and Minor Economies)的辯證關係出發，處理近年來兩岸電影中如何再現歷史與文化想像，將「國片」與「國產」影片放置到後現代的文化模式中來考察，從權力、文化流動的角度觀察台灣電影量與質的變化。

一、大形式、小形式與經濟模式的辯證

在德勒茲《電影 1》裡，把電影當作一個巨大的組織性再現(great organic representation)，從整體中的組成結構：景框、分鏡、蒙太奇、特寫等電影構成要素出發，探討影像與感知的關係，以電影為例透過柏格森將影像放入到意識與物質層面來考察，細分出影像＝運動的感知型態，³ 借用皮爾士的符徵分類區分出動作－影像

¹ 94年港陸影片輸入27部，票房收入共計102,889,020，至97年輸入29部，票房為176,307,967。資料來源：行政院新聞局電影事業處，「電影事業概況表」。

² 這三種意見的糾葛表現在行政院公布的第六波「文創新興產業發展」計畫中，補助兩岸合拍電影，以及「國片輔導金」政策針對中大型商業影片補助、鼓勵跨國合拍、開放大陸演員及工作人員來台，但另一方面又對「國片」重新定義，限定大陸從業人員來台數量。

³ 爲了打破心理學將影像與空間分置以及唯物主義、觀念主義將影像區分為純粹的物質性運動與純粹意識的兩分方式，論證影像與意識同處於變動之中，德勒茲用了內運平面(plane of immanence)、時空聚塊(blocks of space-time)等概念，來描述生成於意識而非視見的一種「出現」(Appearing)，也就是影像的本身(in-itself of

(action-images)、動情—影像(affection-images)、感知—影像(perception-images)三種影像，為了分析這三種影像在古典電影中的實踐，將電影格式區分為大形式—SAS' (情境通過表演而產生變異的情境)與小形式—ASA' (表演通過情境而產生變異的動作)。⁴ 依照德勒茲的構想，大小形式的辨別適用屬於小形式的民俗喜劇(film a costume)或大形式的社會心理劇(psycho-social film)。⁵ 而墨美姬教授則進一步在大小形式這個基礎上提出大模式經濟與小模式經濟的分類模式，大小經濟的分類方式雖然脫胎自德勒茲的大、小形式，但是在論旨上是以香港為中心從跨國或者是跨區域的角度，對極具香港色彩的功夫影片，如何藉由小形式的製作模式投射到好萊塢電影所作的歷史考察，以動作片為例論證香港電影和全球流行文化之間的生產關係。⁶ 說明全球資本體系下的文化現象，從跨國或者是跨區域的角度，觀察全球化過程中，文化商品相互影響、滲透的情形，亞洲並非單向的、被動的接受歐美文化。而在《運動—影像》中德勒茲探討的，是影像與知覺的生成關係以電影為例的研究，劇情電影如何應用符徵與蒙太奇等手法，讓質性力量在電影所呈現的時空環境中實現，最大的差異者在二者對於小形式或者小經濟模式上的態度不同，這也是兩篇文章中可能僅有的交集，在論旨上兩篇文章應屬不同的領域，依照論文書寫的規範應當縮小範圍到可以方便掌握的層次，我之所以冒著討論範圍過於龐雜而使整篇論文失焦的危險，不僅只是因為這兩種分別方式的形似，同時也是因為與我接下來針對台灣與中國，在近年來的電影製作在方向上的差異有相當的關連，製作電影既是一個資本集中、技術集中又勞力密集的產業，不僅有製作、發行、映演產業的聯繫，更有地區文化與國際資金複雜的運作關係，也就是說導演的創作從來就是受到各種條件制約的；因此，若是不把個別的創作(大形式、小形式)放置到經濟模式中來考察，也就無法看出台灣與大陸兩地在取材以及內容上的差異與經濟模式之間的關係，因此促使我將德勒茲的大小形式與大經濟模式、小經濟模式，放置在一起的原因，同時，也想藉由形式與經濟關係的比較，觀察近年來台灣電影演變的邏輯。

首先，就墨美姬教授論證的動作片來說，香港扮演著構成的角色而非邊緣的角色墨美姬提出的大模式經濟以及小模式經濟的分類方式，定義小模式經濟所生產的電影無論是在預算規模、促銷與發行的手段、卡斯陣容、播放場地等等都無法與大形式的好萊塢電影相匹敵，但香港電影美學卻透過不斷複製的陳腔濫調，以「直接拍成錄影帶」(direct

the image)，為了進一步說明影像在意識層面的運作，以電影為例把影像＝運動區分為三種，動作—影像(action-images)、動情—影像(affection-images)、感知—影像(perception-images)，而這三種影像都包含在運動—影像中。Deleuze, Gilles, *Cinema 1 the movement-image*, trans by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, (University of Minnesota Press, 2001), pp.59-61. 關於德勒茲如何建構思維—影像之間的關係，讀者若有興趣可以參考下列兩篇文章：楊凱麟：〈德勒茲「思想—影像」或「思想—影像」之條件及問題性〉，《台大文史哲學報》，第五十九期，2003年11月，頁337-368。以及 楊凱麟：〈德勒茲哲學中零度影像之建構〉，《揭諦》，第五期，2003年6月，頁215-237。

⁴ Deleuze, pp.141-169.

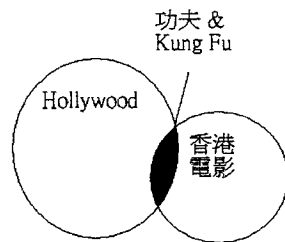
⁵ 德勒茲運用尼采(Friedrich Nietzsche 1844-1900)在〈歷史對生命的利與弊〉中的歷史分類概念，將大形式電影區分為紀念史(monumental history)考究古物的歷史(antiquarian history)與批判史(critical history)以及倫理的影像(ethical image)五種影像格式，但是德勒茲並不限定只運用在歷史題材電影，也運用到霍華霍克斯(Howard Haks)、約翰福特(John Ford)等導演的西部影片以及佛萊赫提的紀錄片《北方的南努克》(Nanook of the North)，因為這兩種類型同樣都呈現出歷史的一紀念(monumental)與考究古物(antiquarian)的性格，德勒茲認為大小形式的分別是適用於一切影像的分析。Deleuze, pp.143-149.

⁶ 墨美姬，〈動作片中的跨國想像—香港和全球流行文化的製造〉，《文化的視覺系統 2》，(台北：麥田出版公司)，2006，頁151-192。

to video) 的方式向西方世界輸出，不僅成為好萊塢電影劇情中模仿的對象，在 1997 年後甚至於成為跨國合資或者合拍的前驅。⁷ 依據這個分類所構畫出來的跨國間的文化流動模式，我將之簡化如下：

非主流文化逆向滲透主流文化→而為主流文化吸收與再產製→成為另一種主流文化回流

這樣子的圖示似乎有相當的精準度，許多台灣導演將他們的作品帶向國際市場似乎也是依照著這個圖示進行著，然而，墨美姬教授分析的年代主要是 1973 至 1985 以及 1985 到 1993 兩個時段，對照資本主義的擴張模式，香港電影同樣也對台灣電影市場進行宰制和剝削，⁸ 香港在全球化分工的位置上，被認為扮演「邊緣性的帝國主義」或者「區域性的權力中心」的角色，香港也因為特殊的地理位置與歷史因素，呈現各種文化混雜而多元的後現代現象。也因此，香港電影的想像也註定不會是單面向的。香港電影也複製好萊塢的電影情節與拍攝技巧，並且在消化彼此後產生新的文化商品，例如：警匪片、黑幫電影、鬼怪片等，新的文化商品又反過來創造新的文化，所以這個模式應當修改為如下：地區文化↔主流文化↔新型態的文化想像↔成為新的全球化的商品。⁹ 但是如果更進一步的思考不同文化在融合的過程中，除了相互呈顯出各自的文化特色外，也與原來的文化產生差異性，當少數文化被翻譯或被消費時，¹⁰ 一種全新的品種新的質素 (newness) 隨之產生，也就是說這樣子的交流圖式也可以是這樣的：



再者，一部電影的經濟產值與形式的大小或者資金規模並無必然的關係，與觀眾接受的程度也沒有直接關聯，所以德勒茲小心翼翼的說明，小形式不代表小成本的B級電影，也並非是小成本電影的終極表現，雖然墨美姬也有類似的表示，來為分析模式注定無法全面顧及其他面向預作辯解，但卻也顯露出她對於大、小經濟模式的立場，在A與B的分辨裡隱含著優/劣的判斷。相反的，德勒茲指出古典大形式的美國電影是充滿情

⁷ 同前註，頁 151-192。

⁸ 李丁讚，〈「邊緣帝國」—香港、好萊塢和(殖民)日本三地電影對台灣擴張之比較研究〉，《台灣社會研究季刊》，第 21 期，1996 年 1 月，頁 141-170。李丁讚教授分析香港與好萊塢、日本的運作模式不同，香港電影製作公司透過「預售制」的運作模式使「在地觀眾的需求可透過代理商而傳達至生產中心」，其實「預售制」行之有年，不僅好萊塢的獨立製片向八大電影公司推銷劇本，即使是五十年代的台灣，台灣的電影公司也向東南亞片商進行籌募資金的「預售」。參見〈新世紀之初，臥虎藏龍之後？台灣電影的定位與展望圓桌會談紀錄〉中李祐寧導演座談內容，收入於《電影欣賞》，第二十卷，第一期，民 90 年，頁 96-108。

⁹ 我所想到的是《無間道》改拍為《The Departed》以及《功夫》、《功夫熊貓》、《神鬼傳奇 3》、《刺客聯盟》等例子不應該單純的被想像為單方面的模仿，並且七〇代的香港其實還有不少這類型的例子，例如功夫片的經典之作《猛龍過江》等。

¹⁰ 當「功夫」被翻譯成“Kung Fu”並且由白人演員表演時，「功夫」與“Kung Fu”便產生差異性的對質。

性、不斷複製地點—行為—情境、訴諸於感官機能、在題材上不斷重複的商業模式，而從二戰後的新寫實主義到新浪潮的歷史經驗中得出：「法式電影的小形式，在有限的資金下亦有可能激發出來靈光一現的影創力，在經濟拮据狀態下所發明的影像又常可以獲得普遍熱烈的迴響」。¹¹ 所以，在「運動—影像」的脈絡裡大與小的分法不只是一種影像的實踐形式，同時也是構想、構思某個主題或者劇本的方式。¹² 在這裡我們可以看到經濟模式的分析策略在詮釋上的有限性，一方面它準確的描述出文化流動的現象，非主流文化逆向滲透主流文化→而為主流文化吸收與再產製→成為另一種主流文化回流，國內少數在國際上享有知名度的導演，諸如侯孝賢、蔡明亮、楊德昌的作品似乎也是依照這個圖示在進行，二方面卻無法說明這些導演的作品，都是小成本的B級電影，這些影片何以在國外享負盛名？

最後，大小形式的分別是德勒茲以新寫實主義與新浪潮為例，藉以鋪陳新影像將是從古典形式中不斷複製、強調影像官能連結的截斷，並且徹底的從陳腔濫調的影像中脫離出來，新影像將是表現「出離散情境、疏離關係、遊走行式、陳腔濫調的意識控制，交易與共謀的揭發」，朝向一種新影像型態—心智影像 (mental-image) 邁進。¹³ 然而，德勒茲所預示的影像發展方向，這個「後電影」(metacinema) 時代卻遲遲並未發生，或者說並未完全依照德勒茲所構想的方式發生，儘管在商業影片中早已運用各種新影像形式，觀眾仍然是大小形式不斷複製「陳腔濫調」(cliché) 的共謀者，¹⁴ 敘事並未完全的被影像取代，立基於利潤生產的影像仍然是以不斷複製大小形式的方式生產著。但如果把「陳腔濫調」放置到任何地區的電影史來考察，香港的經驗也就不足為奇，類似的情形也出現在日本↔台灣↔歐洲，甚至於台灣↔中國大陸。在這個電影美學轉向市場策略，已然匯合到全球化經濟運作的時代裡，電影操作的市場策略仍遵循著市場需求與開發的法則，所謂「創新」只是不斷的重複相同的形式，以滿足各式各樣的視見慾望，德勒茲認為只有當觀眾意識到四處橫流的「陳腔濫調」已然成為新影像生成的負面因素時，打破訴諸感官機能圖式的新影像才會成立，「陳腔濫調」不僅是對大眾審美心智的批評，更

¹¹ Deleuze, pp.178-179.

¹² 德勒茲所構思的小與大的區別在電影整體構成中不是絕然兩分的，影片中的「區間」(interval) 以及動作的細小微分以及「省略」(缺) 的表徵 (index of lack) 在影像中作為一種功能性的運用，將電影這個巨型組織微分成細小的AS或者SA片段、某個動作或者兩個動作的細微差異、與原來情節對立或者大異其趣的情境，或者在劇情中產生時間、空間上的距離以及模稜兩可的表徵，「區間」與「省略」作為整合大小形式的方式，也就是說大形式中可以有小形式而小形式中亦可呈現大形式的影像法則，德勒茲分別舉卓別林以及劉別謙為範例，指出小形式電影通過敘述的「省略」'ellipses' (等同於「空缺」'lack') 產生敘述上的差異 (gap in narrative)，讓情境與動作的跡象產生細微的變化，我對這個字詞的理解方式，是以電影製作過程中的技術來理解，既然「省略」的目的是為了產生差異的效果，那麼「省略」其實是一連串鏡位以及分鏡、剪輯、轉場等技巧的選擇。Deleuze, p.168 & pp.178-179. and see Notes, p.238.

¹³ 在這個帶著歷史目的論色彩論證中，德勒茲以戰後美國電影為例，推論新型態的影像將是推翻大、小形式，走向影像即思維，也就是以圖像的關係、串連所形成的的心智影像 (mental-image) 而非由動作、感知、動情所構成的影像。

¹⁴ 楊凱麟教授指出法文cliché原指任何平面上陳腔濫調的影像，但因中文在含意上指涉語言層面的意義太強，所以翻譯為「陳套」，而黃建宏教授在翻譯《電影1》、《電影2》時，則翻譯為「俗套剪影」，似乎較「陳套」更強調法文原意的影像指涉，我之所以繼續使用「陳腔濫調」這個字詞，是因為在現代中文世界中，早已因為各式各樣的翻譯、外來語、北京話、台灣腔，成為意義複雜的指涉，我們很難在現代中文的使用中找到固定用法的語詞。

是動作—影像的危機也是新影像生成的基礎，¹⁵ 不禁令人懷疑，當觀眾置身於無所不在，交織著廣告、新聞、政治，充滿各種俗套影像的外在世界，並且直接參與了這場內與外的交易與繁殖的共謀，以及各種穿透心理、視覺、聽覺的「陳腔濫調」早就已深深銘刻在觀眾心靈深處的當下，觀眾是否有能力承擔揭發這場內外共謀的任務？尤其是在這個真實與再現無明顯區別，商品經濟、意識形態與文化藝術密不可分的時代裡，德勒茲的訴求早已超過了觀眾能力所能負擔，又如何能夠從內外如一的假象之中辨別「陳腔濫調」？並且當德勒茲建構生成於意識層面的影像取代視見的影像，以心智影像取代訴諸感官機能圖式的各種影像時，那麼其他影像也就注定要落入「陳腔濫調」，在資本主義的市場操作法則下，德勒茲所建構的時間—影像的文化，已然向空間—感知的美學形態移動，訴諸觀眾能動性的自覺，恐怕只是「陳腔濫調」不同形式的流行替換而已，那麼市場發生的美學是不是就應該毫無保留的予以肯定呢？德勒茲的理論仍然可以做為影像內容評斷的準則。

二、大小經濟模式—與中國性的辯證

2003年一月十七日星期五，距離陰曆除夕尚有十五天，台北市共有二十家首輪戲院，上演了一部歷史電影《英雄》，這部由大陸知名導演張藝謀所執導，演員則由大陸與香港一線演員擔綱演出的電影，總共在台北市上映了五十天，創造了七千四百四十四萬一千一百六十元的票房收入，擠身當年度十大賣座電影的第三名。這部片子並不是第一部輸入台灣的「國產」大陸影片，也不是第一部由美商公司代理發行的大陸影片，¹⁶ 這部影片甚至也不是第一部將武俠動作片推上國際舞台的電影，早在2000年時由李安所執導的《臥虎藏龍》代表台灣在國際電影市場上大放異彩，並且獲得奧斯卡最佳外語片殊榮時，¹⁷ 發展將近半世紀的武俠功夫電影早就是西方世界想像的中國特色了，那麼這部在敘事型態上類似黑澤明《羅生門》的電影究竟有何特殊之處呢？這部電影特殊之處在於政治的意識形態，大刺刺的透過國際資本的流通管道，滲透到日常娛樂消費中，而更令人驚訝的是居然也沒激起台灣社會太多的討論，反倒是對岸不少激烈的評論批判其為專制統治辯護的基調，這部電影就這樣子的被「消費」掉了，對於觀眾而言，消費的是這部電影中廣闊無垠的大地，襯托著黑壓壓的千軍萬馬、色彩繽紛的地理奇觀、精巧的打鬥場面，以及三角戀情的古典悲劇。武俠片中虛構了歷史，在《英雄》這部片中至少還給出了明確的時間斷限與地點，給予觀眾一個互文探索的空間，接下來陳凱歌的《無極》，則給出了沒有明確時間與地點的指涉，極盡聲光特效的畫面下，揉合神話寓言的古

¹⁵ Deleuze, p.215. 德勒茲有點武功祕笈式的推論方式，在比較各家長短之後才推出自己的獨門絕活，並且玩家要練這個獨門絕活還得先滿足這一個條件，那就是—棄絕先前所傳習的感知、動情、動作各式武功。

¹⁶ 早在一九九二年張藝謀的《大紅燈籠高高掛》即由美商米高梅公司MGM發行，事實上在這個文化與資本流動的現象早已存在，一九九三年台灣湯臣電影公司即投資大陸導演陳凱歌《霸王別姬》，並且獲得了多項國際大獎，一九九四年台灣的年代公司跟進，投資了也是張藝謀導演的《活著》，整個九〇年代似乎就是「中國電影」獲得世界矚目的年代，而台灣甚至是其中的一分子。

¹⁷ 同樣的這部影片也是由美商哥倫比亞公司所投資，在這個「媒介產業資本主義跨國擴張」形成的過程中，台灣也曾經是區域的文化中心，台灣的電影製片也曾經向香港、韓國、東南亞輸出電影，不少老製片人總是緬懷著四〇年代到五〇年代，提著一皮箱的劇本到東南亞募資的經驗，跨國合資、合製的現象早在WTO前即已出現過，台灣也曾經是向華人地區輸出资本與文化的地區。

典類型，呈現歷史的任意挪用，對同樣文化背景的觀眾而言，在非中國化的空洞劇情下，傳達出不確定感的歷史敘事，對西方觀眾而言，卻提供了想像的素材。如果《無極》是一部加入西方神話的「混血」作品，那麼在《滿城盡帶黃金甲》、以及馮小剛的《夜宴》中則混入了戀母弑父情節，在中國式的宮殿中上演著一幕幕莎士比亞式的家庭羅曼史，同樣這兩部電影也是沒有具體的歷史時空指涉，一種去脈絡化下的歷史想像，這些大形式的歷史片，或許正如德勒茲所指出的，並未提供我們影像形態及內部特性，¹⁸ 並且影片中的鏡頭、特寫、全景、蒙太奇等等技巧，就已定義了影像在形式上刻意「賭大」，從而在這些影片中存在著大形式電影裡經常出現的環境與主角、地點與情境之間的雙項象徵 (binomial) 的對決 (duel)，以及該隱原型的倫理影像 (ethical image)，¹⁹ 並且各種對決的影像透過數值化再現 (numerical representation) 技巧，集結出各種不同的質性力量，放大了視效、音效的感知。如果對照早期強調「精準」的歷史電影，把這些「混血」電影放置到全球化過程來考察，這些電影中出現的「陳腔濫調」就不只是拙劣的引用與模仿，這些歷史化的當代性影像，呈現具有對話與意義交換的後現代情境，藉由國際資本的流通成為展示「中國性」的櫥窗，所以上述的幾部作品是一種國際市場的試驗，而近兩年來的《梅蘭芳》、《集結號》、《投名狀》、《赤壁》以及即將上映的《開國大典》等作品，則又呈現另一種「美學」的轉向，企圖重新捕捉某種新的歷史意識，取代刻意迎合西方市場品味的影像，嘗試著以某種超越政治的角度重新看到過去，取代任意拼貼 (pastiche) 發明的過去，回歸到共存的歷史記憶與文化脈絡，很顯然的，這幾部影片的目標是針對本國與華人市場。然而，無論「國產」大形式電影的美學如何轉向，其「歷史」的建構的方式總是線性敘述的架構朝向某種目的論，以及國家生成的開端，在劇情中對歷史背景的大寫意描摹，或者對民族文化作尋根式的挖掘，「國產」大歷史既提供大中國的想像，同時也為現實政治的統治倫理提供歷史的支點，而市場則保證了這些影像的存在與流通。

歷史影像的基本元素，在於回復到時代的真實性，場景、人物造型、服裝、道具、動作、習性等考究，而構成這些歷史影像的基礎，卻是需要龐大的市場支撐稱，相較於擁有資金、市場優勢的「國產」電影，長期以來「國片」以強調個人風格的影像表達，進行著小經濟模式的影像生產，那麼在這場影像詮釋歷史的運動中，是否就注定要缺席了呢？2005年侯孝賢的作品《最好的時光》給出了一個最佳的範例，證明小經濟模式或者小形式製作，也可以有優秀的歷史影像產生。這部電影的故事內容是三段穿插於不同時代—1966年、1911年與2005年，形式上與葛里菲斯 (D. W. Griffith 1875-1948) 四個段落的作品《忍無可忍》(Intolerance, 1916) 一樣是段落式的影像，《忍無可忍》以四段歷史時期的對比表達性別、階級以及宗教的偏執，透過四個歷史碎片的連結對大歷史進行切割，以意識形態的指控貫穿四個歷史時期，並藉形成歷史詮釋，而《最好的時光》則以三段影像傳達在地的歷史經驗，這也是這部電影可貴的地方—將大形式的電影格式轉換成小形式的創作，²⁰「歷史」在《最好的時光》裡，變化為以日常生活的影

¹⁸ 訪德勒茲，黃建宏譯：〈關於運動—影像〉，收入於《電影欣賞》，1995年11/12月，頁117-124。

¹⁹ 這種對決形式透過影片與影片間存在的巨大間隔 (big gap) 而得以將SAS' 的大形式分割成許多slals2s2a2s3...，成爲一種連續結構。Deleuze, p.157.

²⁰ 德勒茲以《忍無可忍》(Intolerance) 作爲大形式影像的代表，與艾森斯坦 (Sergei Eisenstein, 1898-1948) 的作品做比較，指出葛里菲斯運用超越傳統節奏的蒙太奇，運用不同時期的對比 (parallel)，開發出平行蒙太

像連結觀眾的記憶，三個不同時代的對比，構成歷史整體的概念與思考。²¹同樣的也對大歷史產生切割的效果。《最好的時光》是充滿個人風格的，在平淡的日常生活描繪中，場景與道具通過表演充分展現出質性力量，跟隨著演員鏡頭流暢的運動，在緩慢的時間流動中，內運平面與物質平面交合。導演充分的掌握影像的魅力，以個人美學風格再現歷史，與大形式的影像形成兩種截然不同的歷史建構，服裝、布景、道具、場景甚至於演員的髮型、音樂等「表徵」(indices)，透過景框展現質性力量，勾引出潛藏於觀眾深刻記憶的歷史感。《最好的時光》藉由對比的形式跳脫線性敘述下單純的懷舊，形成對歷史與當下的深刻反思，與大形式的電影產生對質，從而在兩岸同質而異形的文化中，藉由影像對比出文化上的不可通約性(incommensurability)，在這部電影中我們可以看到德勒茲的理想：「電影的小形式，在有限的資金下亦有可能激發出來靈光一現的影創力，而且在經濟拮据狀態下所發明的影像又常可以獲得普遍熱烈的迴響」。

三、小經濟模式—輔導金下的敘事

2003年底台北影壇發生了一件不大不小的事，台北市有四家戲院上演了蔡明亮導演的《不散》與李康生的《不見》，兩片同時上映，由於報紙披露《不散》獲得當年度威尼斯影展影評人費比西獎，所以當這部影片上映時，也在台北造成了一陣小小的轟動，然而在上映了四十天後，《不散》只獲得了一百零一萬一千五百五十五元的票房。蔡明亮導演是台灣少數導演會為自己即將上映的作品到校園巡迴宣傳的創作者，他甚至於親自帶著演員、劇組遊街賣票，兩年之後也就是2005年的初春，《天邊一朵雲》又獲得了柏林影展最佳藝術貢獻獎、艾爾斐德包爾獎、費比西獎，這一次獲得了社會與政府的重視，因為從《臥虎藏龍》之後台灣已經整整五年沒有國際影展上獲得重大獎項，這部影片隨後由台灣中環公司購買版權，交由美商福斯公司全球發行，加上其強調異色的宣傳，在媒體的推波助瀾下，在台北市上映了五十天共有二十家戲院放映，創造了一千零十二萬一千六百六十元的票房收入，這個票房紀錄維持了一年才被《詭絲》打破，蔡明亮導演幾乎是輔導金評審制度下的常勝軍，但這兩部電影的經驗似乎印證著在後現代文化生產與消費關係下，大眾文化只是一連串市場與行銷的結果，個人風格以及影像的獨特性消失，「娛樂」不在成為藝術的欣賞，而是商品的消費。

相較於「國產」大形式電影以追求聲光視效與觀眾進行交易與共謀，那麼小形式電影也透過輔導金制度進行著相同的事業，在輔導金制度下，「國片」輔導金與產業緊密連結，獲得輔導金已成為製片公司決定是否投資拍攝的前提，相較於「國產」電影劇本須審核立項獲得批文後才可投資拍攝，二者之間其實異曲同工。每年輔導金的獲選名單決定了未來兩年會有什麼電影在院線上映，台灣觀眾會在戲院裡看到甚麼樣子的電影，而輔導金的評分標準，則是經濟產值的票房考量。²²當票房產值成為藝術與商業的判別

奇的對比形式，分別呈現出(巴斯特·基頓的《三個時代》(Three Ages)則是另一種喜劇版本)五種歷史意義。Deleuze, pp.149-151.

²¹《忍無可忍》在當時是耗斥巨資以營造盛大場面，如果依照經濟規模來看是屬於大經濟模式的電影，但是就故事形態而言兩者卻都屬於小形式，《忍無可忍》的票房不佳，導致葛里菲斯破產，在影史上卻擁有崇高的歷史地位，在《忍無可忍》的歷史經驗裡，似乎也印證著《最好的時光》票房奇慘，但卻獲得多項國際大獎肯定的歷史宿命。

²²這一點我們可以從2005年行政院研考會發布的「2015年流行文化核心產業—電影、電視、圖文出版、音

標準，並且指向符合政治、經濟利益的市場性操作，注定觀眾能夠看到的就是一連串「陳腔濫調」的共謀，當我們檢驗這份獲選清單，就可以發現九零年代的台灣導演擺盪在傳襲自新寫實主義或新浪潮的影響，那麼現在的導演則從現實與理想的拉扯中向大眾品味傾斜，在面臨長期票房低落情況下，許多年輕導演開始喊出「電影回歸娛樂」、「向好萊塢看齊」等口號，在這一份展示台灣性的電影清單中，我們可以看到的是承襲自上一個世紀新電影的寫實風格，但卻失去了批判性、抗議性，轉化為單純都市病態的描摹，他們的迷惘、失落、愛情與創痛，例如《美麗時光》、《流浪神狗人》、《情非得已之生存之道》、《停車》與青春以及成長歲月中的驚奇《六號出口》、《鹹豆漿》、《九降風》、《渺渺》、《夢幻部落》，或者同志電影《盛夏光年》、《刺青》、《漂浪青春》，接下來還有模仿日式純愛情節的《夏天的尾巴》、《等待飛魚》、《基因決定我愛你》、《最遙遠的距離》、《功夫灌籃》，以及好萊塢式類型題材《詭絲》，更有不斷重複的老梗、《新魯冰花》、《蝴蝶夢》、《梁山伯與祝英台》、《火鼓山》等「陳腔濫調」的模仿與諧擬，已然成為近年來以低成本小品攻佔商業體制的熱門模式。

上述這些現象是經濟狀況的反映，國家政策以餵養多數從業人口考量，所以在意的是數量的加總，而接下來一連串漫遊形式的公路電影、跑路電影則更進一步的與政治進行串謀，更加清楚的呈現輔導金制度下，政治透過美學手段輻射成政治認同，聚合成一股社會風潮，共謀彼此之間最大利益，例如《單車上路》、《練習曲》、《海角七號》，²³ 這些電影也就是前述第三種意見，以台灣地理影像的再現，模糊的進行國族論述或身份認同，透過漫遊的形式來獲得一種內在精神，以強化本土認同的集體意識。然而在影像符號化的過程中，²⁴ 卻也呈現某種離散情境 (Diaspora)，在《練習曲》中當主角開口說話被誤認為外國人，以及在車站中遇到問路的外國女子，就產生了認同的疏離，接著又在遇到騎腳踏車的同好，以及回到自己的家鄉後，重新獲得土地與家園的認同與情感關係，地理與自然環境成為人對家園與鄉土認同的實體反射，其實相當程度的反映台灣是漢人移民社會的潛意識。《練習曲》透過地理空間重新凝聚認同感，在《海角七號》中則是透過七封信穿越歷史時空到達心理層面的鄉愁，在「偽歷史」的情節下凝結身分認同，作為歷史的切面的七封信，提供觀眾認知與想像的平台，也就是說，這七封信成為觀眾了解歷史的切面與理解整部戲的情節符徵，而這一部分必然的會引起不同歷史經驗的爭論，有些學者說《海角》證明了台灣人「都悶壞了」，其實在觀眾隨意挪用文本並且自行產生意義連結的情況下，不見得是以某種方式在理解，這也是為何《海角》在大陸市場仍然有兩千萬人民幣票房的原因，然而歷史的偶然與弔詭卻常使人莞爾，《海角》原本只是一個順著市場邏輯與權力共謀下的產物，卻因為政治時空轉換而取得了抗議性，這恐怕是導演本人也料想不到的事。²⁵ 《海角七號》的經驗告訴我們，只要國家政策維

樂產業發展願景」中，看到政府只以產值來規劃未來國家文化政策。

<http://thinktank.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=671&ctNode=2006/10/25>。

²³ 不難發現這三部作品在敘事結構上有相當大的雷同，在情節上也出現不斷重複的陳腔濫調，例如：在跑路的過程中戲劇性的巧遇白人女性旅行者，而漫遊的地點與人群又通常指向原住民部落與沿海城鎮。

²⁴ 許多政治人物在看過《練習曲》後也透過「漫遊」來展現在地化，在媒體推波助瀾之下《練習曲》上映一個月後台北市票房達到七百四十萬。

²⁵ 不少人都在自問《海角七號》票房如此高的原因，無論主張抗議的對象是執政黨或在野黨，《海角七號》已經把觀眾做了區分，其實各種分析都有，也有從氣象來分析，指出2008年電影放映期間，兩個貧弱無力卻構成放假標準的颱風才是高票房的主因，不管你相信哪種解釋，就年輕族群而言，對於這部電影的印象恐

持市場導向，以產值作為唯一的標準，在文化沿著資本與權力流動的情況下，台灣電影特色終將消失，而類似《海角七號》的經驗，會在下一個歷史時期中，以不同的形式引爆，然而，伴隨著政治局勢的逐漸解放，在可以預見的未來將會隨著大陸電影政策的轉變產生極大的變化，²⁶ 當經濟因素取得決定性的位置，並且佔據文化與藝術的各面向，台灣與大陸之間，類似香港經驗是否會產生？又以何種情形產生？恐怕只能如墨美姬與德勒茲一樣抱持著悲觀的看法，在四處橫流的「陳腔濫調」裡生成新的影像、產生新的質素。

結 論

無論是德勒茲的大、小形式，或者墨美姬的大、小經濟模式，其實都在企圖尋找一種「整體性」的概念，來為複雜的電影形式找出定性的解釋。所不同的是在德勒茲這部具體指涉卻又抽象論證的著作裡，詳細的析辨影像的差異與流變，將電影分類為大、小形式，而墨美姬則從世界體系出發，辯論資本主義全球化的過程中，文化商品相互影響、滲透的情形，亞洲並非單向的被動的接受歐美文化，以香港動作電影為例，說明透過直接拍成錄影帶的小眾市場，亞洲也向西方世界輸出文化，指出主流文化從來也不曾在區域之中佔據絕對的優勢，反倒是區域文化逐漸運用「核心」的平台向歐美地區輸出。香港的經驗似乎也指出未來兩岸影像發展的歷程，然而，在後現代社會中文化走向無意義的商品消費，而政策以產值作為計算標準時，那麼過去台灣電影所累積的獨特性將逐漸消失，取而代之的將是一連串的「陳腔濫調」影像。

引用論文：

1. 李丁讚：〈「邊緣帝國」—香港、好萊塢和（殖民）日本三地電影對台灣擴張之比較研究〉，《台灣社會研究季刊》，第21期，1996年1月，頁141-170。
2. 李美伶整理 李天鐸校訂：〈新世紀之初，臥虎藏龍之後？台灣電影的定位與展望圓桌會談紀錄〉，《電影欣賞》，第二十卷，第一期，民90年，頁96-108。
3. 林文淇：〈「醜味」與侯孝賢電影詩學〉，《電影欣賞學刊》，2007年1-3月號，頁104-117。
4. 邱志勇：〈台灣電影與第三世界電影論述〉，《當代》，第一八九期，2003年5月，頁44-55。
5. 路況：〈假如教室像電影院—德勒茲的電影符號學〉，《電影欣賞》，第二十三卷，第一期，民93年12月，頁29-44。
6. 楊凱麟：〈德勒茲「思想—影像」或「思想=影像」之條件及問題性〉，《台大文史哲學報》，第五十九期，2003年11月，頁337-368。
7. 楊凱麟：〈德勒茲哲學中零度影像之建構〉，《揭諦》，第五期，2003年6月，頁215-237。
8. 郝建：〈英雄活著，人死了〉，《電影欣賞》，第二十一卷，第二期，民92年3月，頁

怕只是把它當作一部浪漫愛情故事來看。

²⁶ 幾部台灣資金在大陸拍攝的電影例如《赤壁》、《白銀帝國》以及正在拍攝的《刺陵》等，就可以看到這個趨向，一旦「國產」電影也開始錢對國內導演補助其拍片，此種情況會更加劇烈，國片《渺渺》被召回輔導金事件恐怕只是個開端。

115-117。

9. 郝建：〈唯漂亮主義－關於國家新形象的塑造〉，《電影欣賞》，第二十三卷，第一期，民93年12月，頁62-72。
10. 郝建：〈為帝王設計完美儀式〉，《電影欣賞》，第二十五卷，第一期，2007年1月，頁102-104。
11. 劉現成：〈美國及其電影業介入台灣電影市場的歷史分析〉，《電影欣賞》，第二十五卷，第二期，2007年3月，頁40-46。
12. 陳光興：〈帝國之眼－「次」帝國與國族－國家的文化想像〉，《台灣社會研究季刊》，第17期，1994年7月，頁149-222。
13. 陳儒修：〈台灣電影中的中國想像與圖像－以胡金銓的武俠電影《大醉俠》、《俠女》為例〉，《藝術學報》，第六十九期，民90年12月，頁147-165。
14. 魏玏：〈從在地走向全球：台灣電影全球化的歷程與類型初探〉，《台灣社會研究季刊》，第五十六期，2004年12月，頁65-92。
15. 魏玏：〈合製文化：反思全球化下的國際電影合製〉，《新聞學研究》，第八十九期，民95年10月，頁127-164。
16. 訪德勒茲 黃建宏 譯，〈關於運動－影像〉，收入於《電影欣賞》，1995年11/12月，頁117-124。

引用資料：

1. 行政院主計處，《社會指標統計年報》，2006。

http://eng.stat.gov.tw/public/data/dgbas03/bs2/socialincator/culture-analysi_s03.doc

2. 行政院新聞局，《電影事業概況表》，統計96年12月底止。

<http://info.gio.gov.tw/public/Attachment/B12111114553.doc>

3. 行政院新聞局，《電影事業概況表》，統計97年5月底止。

<http://info.gio.gov.tw/public/Attachment/911315292258.doc>

4. 行政院新聞局，《電影事業概況表》，統計98年5月底止。

<http://info.gio.gov.tw/public/Attachment/911315292258.doc>

5. 行政院新聞局 國家網路智庫，「2015年流行文化核心產業－電影、電視、圖文出版、音樂產業發展願景」，2006/10/25。

<http://thinktank.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=671&ctNode>

徵引書目：

- 一、Adorno, Theodor, *The Culture Industry*, New York: Routledge Classis, 2008 Reprinted.
- 二、Bhabha, K Homi, *The Location of Culture*, New York: Routledge Classis, 2004.
- 三、Bourdieu, P, *The Field of Cultural production*, Cambridge: Polity Press, 1993.
- 四、Carroll, Noel: *Interpreting The Moving Image*, Cambridge University Press, 1998.
- 五、Cohen, Robin, *Global Diasporas: An Introduction*, University of Washington Press Seattle, 1997.

- 六、Deleuze, Gilles trans by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam : *Cinema 1 the movement-image*, University of Minnesota Press , 2001 . 中譯：黃建宏譯：《電影1 運動—影像》，(台北：遠流出版社)，2003。
- 七、Deleuze, Gilles trans by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam : *Cinema 2 the time - image*, University of Minnesota Press , 2001 . 中譯：黃建宏譯：《電影2 時間—影像》，(台北：遠流出版社)，2003。
- 八、Williams, Alan , ed : *Film and Nationalism*, Rutgers University Press, 2002.
- 九、李天鐸，《台灣電影、社會與歷史》，台北：亞太圖書公司，1997年10月。
- 十、 盧建榮，《台灣後殖民國族認同》，台北：麥田出版社，2003。
- 十一、 詹明信 張旭東編，《晚期資本主義的文化邏輯》，香港：牛津大學出版社1996。
- 十二、 詹明信，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北：時報出版公司，1998。
- 十三、 詹明信 唐小兵譯，《後現代主義或與文化理論》，台北：當代出版社，2002年。
- 十四、 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學》，台北：遠流出版社，1998年。
- 十五、 劉紀蕙 編，《文化的視覺系統 1》，台北：麥田出版公司，2006年。
- 十六、 劉紀蕙 編，《文化的視覺系統 2》，台北：麥田出版公司，2006年。
- 十七、 陳墨，《中國武俠電影史》，台北：風雲時代出版社，2006年，初版。

後新電影的 20 年

文藻外語學院日文系兼任講師

平片正伸*

前言

那是讓我難以忘懷的一幕。午休的鐘聲響起，結束上午課程的學生們正準備享用午餐時，有兩位女學生站起來好像開始向同學們商量什麼事情。原來是她們想一邊用午餐一邊使用教室內的電腦與投影設備與同學們一同觀賞影片。在獲得同學們的同意之後，兩人就馬上啟動存在隨身碟中的影像檔，用餐中的同學們也興致缺缺地一同觀賞。看樣子好像是日片，過沒多久鏡頭出現年輕的上班族向女同事搭腔的畫面時，同學們漸漸開始竊竊私語，影像隨後出現了男女開玩笑打鬧的畫面。後來因某位女同學對著畫面所說的一句話，使教室中充滿了笑聲。

這是在台灣技職學校遇到的情境。那時候的景象在我腦海中一直無法消失至今仍令人感到沉重。為什麼會這樣呢。可能是最後那位女同學說的話所讓我有這樣的反應。如同重播電視連續劇的一樣稀疏的印象中對畫面發出的聲音，同時就像她本人期待獲得班上同學共鳴般地劃過教室，隨後就如其所願地教室裡充滿同學們開懷的笑聲。那時候的狀態，以凝視畫面來做為與同學間集體溝通的方式，這種缺乏中心思想的空間，使在場的我感到不自在。

在發現學生們使用與其他的檔案雜夾在一起的影像，透過環繞於教室中的影片，來展開她們不擅長的團體溝通之後沒多久，我們的周遭開始了台灣電影叫座的話題。

電影常常被形容為是「體驗的媒體」。「因畫面緊張刺激而全身大汗的動作片」「賺人熱淚的愛情片」「令人興奮的音樂劇」等，向來是世界各國人們從古至今，選擇地點與場所透過投影在電影螢幕轉換成讓觀眾有某種體驗的型態來敘述電影。但是大半在好萊塢古典電影已被視為常識的幻想與寫實主義兩種意識形態的體驗空間¹，這種在任何時代與場所都被接受的電影的寫實感，今後在影迷之間也不一定能保證可以持續受到歡迎。

譬如說韓森(Hansen)以電影是一種“媒體體驗”對過去與未來好萊塢古典電影在觀眾的主體性地位進行了歷史性的比較。根據韓森在 90 年代中期撰寫論文當時的好萊

* 中文譯者劉怡伶。

¹ 相關論述參閱ステューブ・ヒース/夏目康子訳(1976/1999)とデイビッド・ボールドウエル/杉山昭夫訳(1986/1999)。

塢，全球的企業網絡出現後，以結合音樂・食品・流行・廣告等資訊以多樣化的觀點喚起觀眾注意的電影，取代了古典的故事電影漸形普遍。此外，向來存在於「藉由影像範本和裝置(電影院)所提供的空間而被統一的位置」這個理念上的「觀眾」這個概念，因為這樣的現實狀況而陳腐化，也說在電影研究中的主體概念逐漸變質。還有，這種將自己交給表面的雜亂性刺激媒體的觀眾的狀態，Tom Gunning在其初期好萊塢電影研究中提及「娛樂性電影²」(即與傳統大眾文藝連結中身體運動和色情電影和大眾戲劇，有時候以與現實社會發生的事情連接的形式與觀眾直接對話這種高臨場感的現場表演)，這種類似擷取電影中觀眾的主體位置，比起觀眾具有固定地位的古典電影倒是如此的「娛樂性電影」(葛理菲斯(D. W. Griffith)以前的時代)和近幾年的「後期電影:新好萊塢電影³」(韓森所指的應該是史蒂芬史匹柏以後的時代感覺)具有截取從意識形態中解放的觀眾主體位置，說不定這更接近原來自應有的形態。此外，雖然被如此的即興性・解釋・無法預測所支援不穩定但具有高自由度的意識地位的多樣化主體，藉由電影這個經驗不被等質化替代的認同與形成多元意義社會公共性連結，進而活絡社會中的文化，政治，對於近幾年的喚起注意型電影寄予喚起某種程度社會公共性「公共圈」的期待⁴。

從上述討論所含的意義是，從以前所思考的電影發展史觀來看並非進行倒反的方向來重組這種單線的歷史觀，電影作品與觀眾之間所成立的對話形式並非絕對不變，應該如果是環繞在溝通周圍的社會性，文化性，技術性前提有所改變的話，那個形式也隨之改變的這種非單線性地構築主義的歷史概念。也就是說透過參考韓森的論述在此想主張的是，即本論的主題2008年台灣電影創下前所未有盛況之現象，是由於作品與觀眾之間的對話基礎與過去比較有很大的變化，向來於所謂以「電影體驗」這個接受方式為前提之電影論，有著似乎無法捕捉事情本質的疑問。為了分析這樣的疑問，電影作品與觀眾主體之間如何彼此連結，要如何用這個關係性的形式與持續更新透過理論性地觀察之後，必須以此為起點來進行具體的對象分析⁵。

本稿以2008年台灣電影的盛況為台灣電影史上一大事件為主題，探討在形成80年代台灣電影傳播媒體變化的基礎下，朝著於電影產業內重組各個參與者的社會關係來考察。本文討論的順序為首先將接受電影的媒體形式與觀眾主體的理论加入分析之後，從

² 參閱トム・ガニング／濱口幸一訳 (1998)。

³ Thomas Schatz (1993) 投入巨額預算的巨視達(blockbuster)的出現與好萊塢的新產業形態強調連結文字、影像、音樂等媒體並一貫性地意識性地製作各種可能詮釋的影像形式，為了與古典好萊塢有所區別稱之為「新好萊塢」，對此Bordwell David (2006) Thompson Kristin (2003) 認為無論現在的電影景象化怎麼進步，古典好萊塢的「故事規範」仍然有效地運作因此

否定Thomas之論述Elsaesser Thomas and Buckland Warren (2002) 在61頁中的論述Elsaesser Thomas「後古典好萊

塢電影多餘的表象並非拒絕古典主義或不存在，應稱為過剩的古典主義」

⁴ Miriam Hansen (1994-b) 針對經由觀眾接受影像形式，雖然於「公共圈」概念中論述「古典好萊塢電影」這個從基本存

在到接受於初期電影自由地位的形式，以實踐無法回收認可形式這樣的故事可說是德國新電影第一代的Alexander Kluge

參閱他以電影活動為主軸所提起的論述令人深感興趣

⁵ 與韓森的論述並列執筆本稿的開端是受到於19世紀後半視覺性的變化Michel Foucault 的影響，「觀察者」這個主體組織以

政治學寫出的研究，ジョナサン・クレラー／遠藤知巳訳 (1990/2005)。

媒體論的觀點將台灣新電影現象概念化，再以此為對照主軸來進行觀察 2008 年的「後新電影現象」。

1 · 法西斯主義與烏托邦：班雅明與中井正一的媒體論

在思考電影與觀眾之間的關係時，我們由甚麼方向來伸延這個想法呢。我想現在的電影學正處於要用甚麼理論來討論觀賞電影主體的等待狀態⁶，在此為了先引用既有的傳播論與媒體論為主體，先假設觀眾看電影是一種溝通行為的過程，再以大家熟知的尼可拉斯·盧曼(Niklas Luhmann)的訊息傳播概念⁷做為參考。根據盧曼所謂的溝通是對某種訊息的選擇(1)，針對訊息傳達方式的選擇(2)，觀察因接受者訊息的選擇與傳達方式的選擇所形成的差異(3)，等統一不可分的三種選擇。例如男性國文老師在稱讚女學生的作文時，直接面對學生稱讚的方式與以善意的言詞用粉紅色信紙寄出的方式，女學生對男性教師的態度當然會大大不同。特別是以後者的方式傳達的情況，在以後雙方在面對彼此時的關係也有會隨之變質的可能性。也就是說如此局限了與交換情報相同程度，或是在此之上的將訊息傳達的溝通方式。要將“甚麼”用甚麼方式”傳達。但是”用甚麼方式”傳達的這個溝通方式中，並不局限於粉紅色信紙這樣一個物品上。在此必須留意的是，重點並不在粉紅色信紙這個物理性層次上，而是以粉紅色信紙親筆手書寫含有善意文字的這樣一個訊息傳播方式⁸比較值得注意。也就是說在粉紅色信紙這個物品上寫信(傳達訊息)的這個訊息傳達方式所構成社會性「言辭」才是我們必須重視的。

那麼，訊息傳達被分成「甚麼」「用甚麼方式」這種形態的兩個層次的溝通過程中，與其主體之間存在著甚麼樣的關係呢。在盧曼訊息傳達過程的第三層次，也就是接受者在觀察情報內容與傳達方式的差異過程中，從粉紅色信紙的例子可知，訊息接受者的主體有以訊息傳達媒體的「物質性」與託付於媒體中所傳達的訊息之”社會性”兩個方向來定義情報認識過程，隨之這並非在意識空間中透過單方面解釋來認識訊息，物質與身體接觸的同時，而是要從於社會這個集體內進行發現同一化自我。這種多元性的身體投契的認識過程來認識訊息傳達的主體。接下來為了延伸討論介紹從1920年代到30年在德國和日本的法西斯主義政權下中的班雅明和中井正一⁹的媒體論。但是我們並不考慮徹底討論他們兩人的媒體論，而是從語言論和翻譯論，藝術論和作家論等多種多樣的研究討論中論述媒體論，在此將我們的論點程度停留於簡單歸納班雅明與中井議論的共通點。

⁶ 「古典的故事電影」被提出以後，以提及針對電影觀眾的主體位置，可以參考ローラ・マルヴィ／齊藤綾子訳(1985/1998)、Williams Linda (1991) Shaviro Steven (1993)、Friedberg Anne (1995)、齊藤綾子(2006)等有關於畫面上被展開

的身體表象或是觀眾的身體性之相關研究

⁷ 參閱ニクラス・ルーマン／佐藤 勉訳(1984/1993) p242。

⁸ 「訊息傳達形式」這個用語是將マーク・ポスター(Mark Poster)／室井尚・吉岡洋訳(1990/1991)所提出的“The Mode of Information”這個用語置於思緒中。Mark Poster的研究，為法國後構造主義與Frankfurter 學派的問題系中介的形態，考察現代媒體環境條件與規定這些環境的主體佈置關係

⁹ 中正井一(1900-1952年)受到京都哲學家西田幾多郎的影響的日本美學者、評論家、社會運動者。戰前以講師的身分活躍於京

都帝國大學文學部、相愛女子專門學校。因左翼活動以違反治安維持法的嫌疑受到檢舉，於政府的監視下直到戰爭結束

戰後任職於國立國會圖書館副館長。盡力於基礎確立。有關1930年代中井正一詳細研究請參閱高島 直之(2000)。

在具體觀察這兩位的媒體論之前，首先以這兩位討論媒體的背景先強調他們受到當時的新聞，廣告，電影與廣播，唱片等新媒體的機械設備強烈吸引¹⁰。例如經常被提及的是班雅明在《複製時代的藝術作品》的前半段，對於透過某種照相機與攝影機稱為疏離論的解讀，後半段是將機制性媒體裝置的無聲電影看做抗衡法西斯主義的可能性，用這種對機械文明接續性極為不佳的方式呈現如此不同的看法。中井也是以批判未來派與立體派（Cubism）等在藝術運動中所謂的“機械的理想主義”與藉由機械造成大眾文化的疏離為前提的“大眾論”這個當時知識人的主流論說，試圖以這種用結合機械＝技術的樂觀論與悲觀論來說明技術對人類所存在的意義。藉由這樣新的產業技術的出現人們透過機械性裝置與世界連結，對此班雅明，中井的關心與執著，可說是對當時漸漸蓬勃的媒體文化規範了他們的眼光。接下來具體地說他們的媒體論是怎麼樣的內容。在此以中井所提示的技術論參照班雅明的言語論做為基本的架構來進行討論¹¹。

構成中井媒體論基本用語有媒介（Mittel）與媒在（Medium）兩個概念。我們用划船競賽這個具體性的例子來進行說明¹²。首先以船槳這個道具＝技術，以及道具與身體的關聯來思考看看。對任何運動都可以這麼說，學習某種競技並非著重在理解其競技的規則與方法這種思考性「理解」，倒是如同抓到要領般地體認自己身體—道具（船槳）—自然（水）之間的關聯性的層次。在這種學習「訣竅」的場面，「每一次的划槳都不偷懶，不欺瞞，不用言語倒是透過肌肉運動所體認出來的」，即是「主觀也是肌肉，客觀也是肌肉」引導出這種主觀／客觀無為化的狀況。在這裡透過教練的「教導」所提示的「意識」性的理論與思想是沒有進入的餘地。雖然如此，這樣的身體認知的體驗，並非完全沒有進行反省。確實沒有存在於抽象的理論・思想的媒在（Medium）的意識反省，但是自然（水）與人（握槳者）在反覆練習所產生划槳者「啊！槳這樣划的」的事後反省。也就是說，理論・思想這種沒有經過所謂的「於意識面的媒介」，從與自然接觸當中所產生直接＝無媒介的主動進行反省的契機在「划槳」這個實際行動被發現。這個也可稱為「無媒介的媒介」的反向說法，中井將它稱之為媒體（Mittel），與代表系統性思想的媒介（Medium）做一區別。針對中井的Mittel概念的性格，我們將於班雅明言語論主張「言辭的意義是並非透過言辭來傳達，是實現於言語，那才是對言語直接性的精神性本質¹³」置於思考之中，在此稱之為「直接性＝無媒介的思想」。於中井所謂的Mittel是人並非透過思考內容・傳言・意義・情報做為傳達裝置來交流，而人是“將其置於其中”與自然的關係性漸進式更新的場所。隨後會提到具備這樣的Mittel所形成中井的電影論，將會與使電影落入單純的訊息傳達裝置的說法互相抵觸。

如此介於Mittel的划船比賽，不僅是〈每位競技者—船槳—水〉的關係，與競技者如

¹⁰ 參閱ヴァルター・ベンヤミン／淺井健二郎編訳・久保哲司訳（1995）、高島直之（2000）。

¹¹ 有關班雅明・中井的「媒體論」主要參閱北田暁大（2004）與後藤嘉宏（2005）的研究整理出來的。

¹² 引號中的用語，全部從中井正一（1964—1981）引用。

¹³ ヴァルター・ベンヤミン／淺井健二郎編訳・久保哲司訳（1995）「言語一般および人間の言語について」p11。班雅明在此的「直接性＝無媒介思想」、於初期班雅明的著作「ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念」ヴァルター・ベンヤミン／大峯頭・高木久雄編訳解説（1919/1970）或是「翻訳者の指名」ヴァルター・ベンヤミン／淺井健二郎編訳・三宅晶子ほか訳（1996）pp387—412等著作中皆可看到。

何進行相關溝通應該也會改變位置。意即「滑船者自己本身與其他握槳者之間隨著佈署與機能不同，抱持著共同互相依存的存在意義」，特別是對運動而言「那個與其顧慮共同道具的寄託性倒不如彼此間的共同性」才是成為問題。當然每個共通性的東西並非一致所認為的理念的，思想的「共同性」，而是秉持「划得不錯(同心協力)」的基本信念，持續調整彼此的非溝通性狀態應該說是動態的「合作性」。在社會契約中，透過超越性的邏輯個人彼此是不會連結而是(Medium的媒介)，個人將個人做為函數=功能相對化，與其他項目相互連結帶入自我反省的契機，這是「運動本身具有的特殊空間性格」。在這樣Mittel的現實行動所構成對集團下注的中井的知性態度，在此暫且將它稱為「合作性思想」。「社會集團性格」與中井所謂的合作性，因抽象的意義整合說明共同體的方法而可能形成對立。存在於技術中可能的訊息傳播空間，也許無法簡單地以均質的共同性來做為前提。基於這個意義班雅明和中井的媒體論，可以說是於政治學方法中理論性地採用在歸屬集體間文化解釋的文化研究¹⁴。

如同上述所言，對中井而言像電影與廣播這種複製技術，是將思想這個Medium化解，粉碎如同接受鑑賞的・個人的(機械技術文化以前)美的存在，如同自然與無媒介於人間共存的狀態，此外並且在觀念論上-肯定有實現不容許個人自足的合作性的可能。在理解康德(Immanuel Kant)近代個人主義時，與機械相對照的理想主義，個人感嘆被組織埋沒的疏離論同時出現時，其實這兩個說法是有相同根源的。包含於中井獨特媒體論的「直接性=無媒介的思想」「合作性思想」，對機械=技術文化不論是從極端的樂觀論或悲觀論採取任何距離使其能夠有進行討論的可能。

那麼甚麼是所謂「直接性=無媒介的思想」「合作性思想」始終會出現的場所呢？在此中井對電影這個媒體表現出強烈的執著。中井認為電影與文學有差異聯結表象和表象的「是」「不是」的判斷性語言關係稀薄，特別在無聲電影中沒有透過言語表現畫面與畫面之間的前後關係，經常使看電影的觀眾因不瞭解意義而無法進入情境。如同切斷影片的前後關係的這種失敗的訊息傳達方式，以欠缺意義的鏡頭被視為問題為契機，直接與身體連結。因此隨著影片的物质性所造成的不滿以及為了填補這個缺點而開始尋找其意義。但是因為沒有解答，只有永遠反覆追尋沒有答案的問題，在將結論往後延伸的過程中，面對自我與他者的空間出現，如同溶解主客關係一般，產生與放棄無限自在地往返於自我與他人之間的運動不斷持續。

每個觀眾反應的總和，應該是由全體觀眾所形成，不過，在電影院中每個人的反應，會受到下一個瞬間成立的集合反應所影響。(中略)每個人的反應、因表明而互相受到牽制。

ベンヤミン／浅井健二郎編訳「複製技術時代の芸術作品」(1936/1995)『ベンヤミン・コレクションI：近代の意味』ちくま学芸文庫、p・617頁

¹⁴ 藉由文化研究的方法來分析台灣電影代表性的有Yip June (2004)。但是這樣的電影研究手法忽略了電影本來具有的身體性與運動性，陷入電影表象回收「故事」與「意義」解釋學在這個意義上令人無法認同。

班雅明將這樣的「合作性思想」以「集體的身體」的言詞替代，接受了那些在熱鬧的巴黎劇場不專心觀賞無聲電影的觀眾們。

到此討論了班雅明與中井的媒體論¹⁵，他們論述中所謂的主體是以訊息傳達失敗為契機，媒體的物質性與人的身體性之間無媒介接觸，藉由埋沒在無意義空間與他者無限的對話的生成與廢棄，這樣的運動過程所產生的東西。另一方面，班雅明與中井於組織這樣的「學習運動」中重視電影這個媒體，當時的無聲電影正存在著對抗法西斯主義的勞動革命的契機。但是這樣的班雅明與中井的烏托邦思想，如同逃亡到美國的克拉考爾 (Kracauer, Siegfried) 所描述的「從卡里卡里到希特勒」 (From Caligari to Hitler) 一樣，可能會隨歷史演進而被否定。

2 · 國民與電影「失交的歷史」

媒體的物質性與不斷反覆透過直接接觸他者在這個意義上的對話。中井把那樣的對話情況稱為「學習的場所¹⁶」。今後我們進行實際分析台灣電影時，這個反覆詢問而沒有答案的理想主義到底能不能成為有效的分析工具呢。為了解除這個不安，在進入具體分析台灣電影之前，以連結理論與現實之間的形式，將到目前討論過的「班雅明·中井的媒體論¹⁷」(以下稱「媒體論」) 按照電影的歷史形式具體地重新敘述。

高達將電影與國民之間的關係做了以下的敘述。

¹⁵ 大黑岳彥(2006)在現代思想的「媒體論」中技巧性地整理了以下6個體系①Herbert Marshall McLuhan所代表的「多倫多學派」(後述的Ong即屬於此學派) ②班雅明③Friedrich A. Kittler④Regis Debray⑤Jacques Derrida⑥盧曼(Niklas

Luhmann) 至此所整理成爲班雅明·中井的「媒體論」主軸的2個構造「直接性=無媒介思想」「合作性思想」是Herbert Marshall McLuhan 以後雖然於現代思想的「媒體論的系統」(Jacques Derrida, Regis Debray, Niklas Luhmann, Kittler)

是共通的包含要素，主體的定位比前者更具有近代性的自律性因此對法西斯的手段才有可能成立。對此，於後者，個人的

主體只是於言語與溝通系統中被決定，那種他律性是徹底的。此外一方面「媒體論」是藉由「直接性=無媒介思想」將身體委託給自然界，同時透過「合作性思想」將身體交給人類社會雖然可以掌握這種朝向<自然社會>投入人類身體的認識

過程。「媒體論的系統」可以說是語言與社會制度這種被人類社會特殊化的認識過程。無論如何有關班雅明·中井的「媒

體論」與現代「媒體論的系統」理論的參照比較，將其留爲今後的課題。

¹⁶ 參閱吉田正純 (2003) (2004)。

¹⁷ 想在此附加盧曼的是班雅明·中井「媒體論」的時代性。班雅明與中井同時是以1920年代的電影狀況爲前提展開電影論

—媒體論。也就是說注意到無聲電影的說話形式—蒙太奇的痛證法的視覺驚奇。因此班雅明否定了 talkie，從此之後中井也

對它保持了一定的距離。但是以蒙太奇爲中心「媒體論」的時代性，以此爲分析道具在考察現在的電影狀況絕對不會成爲

阻礙。如同上述所言，因爲我們已經將「媒體論」用「<自然社會>投入人類身體的認識過程」這種更大的結構進行「重新解讀」。

(二次大戰後的狀況中)戰後的義大利人缺乏主體意識，因此他們正需要自我認定，正如影像所稱無法用言辭表達的某種具有存在必要的東西。而我漸漸這麼想，那一直是某些國家的電影透過放大國民影像，就如同義大利一樣，成功地造就國民本身國民意識的時期。這個時候的國民除了專注於影像以外沒有別的方式，除了自己製作自己的影像別無他法。「看看我們義大利人吧。所謂的義大利人有墨索里尼，也沒有侵略衣索匹亞，是個『無防備都市』」。

ジャン＝リュック・ゴダール／奥村 昭夫訳 (1998)『ゴダール全評論・全発言Ⅱ』筑摩書房、p. 421.

大戰後義大利的狀況在國際上是被孤立的，應該屬於德國新納粹，但反過來批判墨索里尼，也與德國對立，這個同時也與聯合軍處於敵對狀態。更糟糕的是，在聯合軍於義大利本土上陸時，幾乎沒有抗衡就降伏了。基於上述結果，義大利出現因聯合軍的上陸而免於被德軍佔領的尷尬狀態。如同高達的敘述，義大利國民失去了國民意識，這個事實是因為有上述複雜的歷史背景因素。另一方面，高達述說這樣的情況相同在電影史上發生了幾次。對國民而言，透過電影賦予國家存在的例子，除了戰後義大利的電影新浪潮 (Neorealismo) 以外，還有革命後 20 年代的俄羅斯電影，一，二次大戰之間的德國電影，從 40 年代到 50 年代的好萊塢等等。(此外如果要說日本的話，那麼小津，溝口，成瀨等從戰前開始的作家，隨後迎接 50 年代成熟期的有大島，增村，鈴木清順等新導演展現突出時已進入了 60 年代。還有關於法國新浪潮 (Nouvelle Vague)，初次對電影的愛，出現電影被稱為「地圖上沒有的國度」的說法。

所謂法國新浪潮可以被稱為一個國度，或又像是猶太人對所謂「約束之地」的愛，也就是對電影所產生帶來的愛。

ジャン＝リュック・ゴダール／奥村 昭夫訳 (1998)『ゴダール全評論・全発言Ⅱ』p. 422

高達用這樣的方式來強調電影與國民表象的關係性。因政治性危機而動搖了國民意識時，電影是因國民的主動的慾望獲得做為國民表象媒體新的表現方式。如果這樣那麼要如何透過高達電影史的解釋來與「媒體論」形成關聯呢。首先當國民意識瀕臨危機時，這樣的情況要如何用「媒體論」的脈絡來考慮呢。換句話說這恐怕是透過對意義不斷的提問這個運動過程中，他人的隔離空間中的「合作性思想」經由空間彌補意義這個共通前提變成無效的另一個說法吧。此外，在這個狀況下新出現的所謂國民形象=電影，以高達舉義大利這個例子來說，並不是向別的國家主張自我存在的正當性而成立，倒是為了恢復已消失的國民共通前提(「合作性思想」空間)，用新的電影的訊息傳達方式為契機，這個意義才重要吧。因此出現在那裡的國民形象，絕對沒有不論是誰都毫無疑問地統一自我，有時候也可能進入國家性的陶醉狀態這種極權主義性的國民形象，這樣的從不論是誰都容易接受的國民形象保持距離，倒不如把它組織起來做為觀察對象，這不是因為失

敗於與國民之間積極地溝通所喚起的國民形象嗎。法國的影評人Youssef Ishaghpour對戰後義大利電影新寫實主義與法國電影新浪潮這些新電影做了下述言論：

對於其他的藝術作品，鑑賞者以冥想的方式努力進入作品的世界。但是通常電影，觀眾容易進入作品世界，經由觀眾的共同參與，使觀想的距離完全消失，完全投入動作情節的空間與時間裡。然而，現代電影要求距離與由感想變成觀眾的美感，試圖突破統一化與情感性參與（這個情感性參與，正被商業片利用於激烈的動作片與情色電影中）。在那裏觀眾並非投入電影作品之中，而是作品暴露於觀眾的視線中而自行定位，將觀眾置於鏡頭之外。這裡所謂的鏡頭之外是指世界，歷史性—歷史與電影史，還有攝影機的存在。

Youssef Ishaghpour 三好信子（2001/2002）『ル・シネマ』新曜社 p. 85・

當國民的危機出現面臨創立新的國民形象=電影時我們仿效Youssef Ishaghpour 的用語稱之為「現代電影」。「國民電影」設定了與國民之間的距離，有著對新的主體組織無限提問的「學習的場所」具有在社會生根的可能性。那個最成功的例子就是法國電影新浪潮，將社會重整融入因對電影這個媒體不斷提問而使電影提升（直接想到的是高達所做的一切），至今仍持續進行如此刺激的電影製作。而法國電影新浪潮今年正要迎接第五十個年頭。

但是在這裡我們試著把注意轉向像法國電影新浪潮，讓我們想起（關於高達所說的用「對電影的愛」=Truffaut(Francois Roland Truffaut)的電影愛的這句話是以法國新浪潮的例外性並非成功例子。在此我們注目的是透過「現代電影」電影與國民之間的溝通失敗，並不一定要以它為「學習的場所」做為彌補社會功能的事實。倒是至今在世界上出現的「現代電影」多多少少無法形成有效的「學習場所」，持續與國民之間的交錯。對接下來要分析的台灣電影有益的歷史認識。不是法國電影新浪潮的快樂結局，在此將其命名為「失交¹⁸的歷史」，這是許多國家經驗過的電影與國民切離的拉力（引用高達的用詞來說的話，「義大利人致力於製作自己的影像」），最後，這個啟動「失交的歷史」這個機制，以「媒體論」的觀點來考察後結束這個章節。

電影本來就賦有在國民國家運動中根植人民地域性與民族性，重整同質性國家空間的任務所發展出來的媒體¹⁹。所以不論資本，製作者，演員是多國籍，其表現都會被引進國家範疇之中。相同地在電影與觀眾的溝通過程之中，在詮釋意義時經常有國家性意義

¹⁸ 這個「失交」的想如果回想Martin Heidegger技術論的「組合Gestell」這個概念可能比較容易了解。Martin Heidegger 認為組成各個技術的材料與使用的人們的關係性，也就是說配置在技術的「佈置」下，不過是被利用於「那個時間那個場所」這

個被限制的用法中。即是這個技術性配置的形式是「組合」。「組合」成為技術性「佈置」的方式如果變質自行改變其形

式，也就是說「失交」這個概念是指與成為技術性「佈置」前提的「存在性」分離技術性使用的方法。有關這些請參閱

マ ルティン・ハイデガー／小島威彦・アルムプスター訳（1953/1965）と和田伸一郎（2006）

¹⁹ 針對國民與電影，詳細研究請參閱佐藤 卓己（1998）、ジャン＝ミッシェル・フロドン／野崎敬訳（1998/2002）、Hort Mette and Mackenzie Scott ed（2000）、Vitali Valentina and Willemien Paul ed（2006）。

介入，此外另一方面，這個國家介入的力學是「交際的歷史」所牽動的構造，並且有相當大的關聯。在此，為了要具體呈現這個動的機制，參考克拉考爾(Kracauer, Siegfried)的論述，回想納粹奪取政權前的德國電影的狀況。

19世紀末在第二帝政期的德國²⁰，勞動階級於近代化社會中受到挫折，經由俾斯麥的經管，不論是軍人還有貴族和官僚都分享著統治權。第一次世界大戰戰敗與因戰後賠償造成的超高物價上升到社會民主革命之後，形成穩固民主主義的障礙。在威瑪有許多國民，和特別因產業化充斥在城市的勞工與新舊中間層，由於在自由主義經濟下的市場競賽和人際關係的抽象化等處於近代化(=Ratio的支配)的疏遠狀態²¹。並且由於從1930年開始的世界恐慌，失業者擠滿馬路的年輕的中間層，無法提出積極政策的社會民主黨和俄羅斯的關係偏重於意識形態不能處理現實的問題的共產黨之間政治，選擇陶醉於納粹民族主義性的權威主義並否定近代化，選擇了接受納粹主義奇怪的問題解決方式。反映了比國民在如何的意識形態概念下還要強有力的心理狀態的政治選擇，根據克拉考爾(Kracauer, Siegfried)，經由能反映當時國民精神構造的電影『從卡里卡到希特勒(From Caligari to Hilter)』做為分析對象來進行論述。

威瑪時代的德國電影，透過代表性表現主義的獨特的表現形式，產出眾多甚至影響現今的電影的作品與電影人士，形成在德國電影史上的黃金期。於克拉考爾的『從卡里卡到希特勒(From Caligari to Hilter)』，如此豐收的威瑪期的電影，隨著納粹的抬頭漸形衰退的過程有3個時期(①戰後期:1918-24 ②安定期:1924-29 ③希特勒前夜期:1930-33)，分此6時期來進行分析，克拉考爾在此的目的並非在於威瑪期的德國電影，其目的不過是朝著其背後的納粹主義在電影作品中解讀國民精神。那麼，如何顯現出電影與精神之間的關係呢。克拉考爾用下述6個方法連結兩者的關係²²。①電影如同「偵探小說」般以「魔法的鏡子」無論是自覺性地，批判性地，無自覺地表現出同時代的精神狀況。此時電影可以做為捕捉國民的心理狀態的「象徵」。②電影可以是顯示現存精神傾向的「徵兆」。③電影為了引起觀眾注意，提供他們的願望或者是循著他們所抱持的故事印象，這個時候電影妨礙了觀眾直視現實狀況，以「意識形態」為功能。④電影使潛在於人們的特定想法與情感成長。這是一種有效的政治手段。⑤電影做為想像力的產物，有著如何引導現在的精神傾向的更進一步發展終結的「預感」。⑥攝影機時而具備與同時代的人物的典型姿態「一體化」，將其所看的立場世界投射於電影螢幕中。克拉考爾藉由這些觀點將螢幕中人物的內心，置於主體布置位置，進行空間性的解讀。那麼克拉考爾從怎麼樣的問題意識具體性地解讀在電影中人們的精神呢。在此的重點是透過分析這個威瑪期的電影，成為克拉考爾「批判性的思考模式」的基本原理。

根據荻野雄所翻譯一系列研究克拉考爾²³的德文資料得知，共和國後期的克拉考爾，針對可稱為他思想終結點的烏托邦論，把它定位在即使人類盲目地屈服於自然的力量，不

²⁰ 有關威瑪共和國的歷史背景，參考林 健太郎 (1963)、有沢 広巳 (1994)。

²¹ 參閱ジークフリート・クラカウアー/神崎謙訳 (1930/1979)。此外帝政期德國到威瑪時期的社會階層參考雨宮昭彦 (2000)。

²² ジークフリート・クラカウアー/丸尾定訳 (1947/1970)「序論」pp5-13。

²³ 參閱荻野雄 (2006) (2007-a) (2007-b)。

是藉由Ratio的力量單方面的支配，人類透過「理性的運作」與自然達到融合狀態。這個理想雖然被視為了實現不可缺的條件，特別是克服現代的資本主義體制。按照克拉考爾的說法所謂的近代是Ratio自律化成為基本原理的時代²⁴。Ratio的支配是顯現在，超越論性的主觀將世界單方面地重新組合這種觀念性思考中，或是將身為勞動者/消費者的「個人」框進貨幣與產品循環的「商品」經濟體制中。因此於近代，人類從長期自然(村落共同體)的詛咒解脫的同時，受限於缺乏內容的閉塞性體系(Ratio)，不久又再度自然地漸漸被侵蝕。對於觀念論，克拉考爾為了削減壯大後的Ratio，開始考慮瓦解支配「物質的」具體實現的社會制度形成為必要條件。他變得開始遊說經濟體制的激進式地變革，減弱個人意識，換句話說脫離自我的內在性，先行開展對他人開放的人們所創出缺乏統一性的共同體的社會先驅。在轉型社會中也從過去自然所統治的時代的舊意義來看，也從有產階級時代的超越性的「人格性」或者是「經濟法則」等開放，持續拒絕接受一切的神話性的封閉式本質上薄弱的理性訊息時，也許就是達到人們與自然諧和共處所追求的「幸福」吧²⁵。

但是，荻野所解讀的克拉考爾的思考模式，也就是於威瑪後期的「烏托邦」構思，實際上克拉考爾並未將它理論化，取而代之的是片段地編入由發表於許多散文中所展開的「街頭論」²⁶。這樣的克拉考爾的思想，班雅明也是一樣，受到都市空間的社會學者齊美爾(Georg Simmel) 這位前輩所影響組織一種「空間論」。個人主義式的近代世界，如果是用彼此關上有產階級個人空間來象徵的話，在烏托邦幻象中獲得的場所，互相用匿名的人物進入，形成暫時性互相關連的開放空間。因此克拉考爾經常對近代世界一般人們聚集的「公共空間」表示喜愛。

從小時候開始因司達(譯名)²⁷就喜歡流連於鐵道車站。現在回想起被車站吸引特別的事物。那是他熱中於編織的時候的事情(中略)。不斷地新生的被混雜於人群中之中感到幸福。被這種幸福的感覺所包圍，他的心情就如同在車站的圓型玻璃屋頂上覆蓋壯麗輝煌的網一般。光的線條與火車吐出來的煙混淆，溶入黑暗之中。終於整個巨蛋型的玻璃變成一個光環，裡面燃燒著蠟燭如同色彩鮮豔的紙燈籠一般，穿過閃亮的人群。陶醉於光線之中，他自己本身情緒也高漲起來。忽略了碎布片的存在，就從他手中的編織勾針之間掉了下來。

²⁴ 威瑪的中間層與因Ratio的人間疏離，參閱ジークフリート・クラカウアー／神崎巖訳(1930/1979)と荻野雄(2006)。

²⁵ 克拉考爾所描繪的「烏托邦」是用〈自然・人類社會〉兩邊均衡(身體投入)，達到從自然的野蠻經濟性阻礙關係變成自

由的關係性(認識)這個意義上有「媒體論」與高潑利性的概念。此外，這是韓森觀察觀眾的電影接受程度的「公共圈」(無法回收的故事的自律性場所也是沿續地上的「場所」)。

²⁶ 集中於1930年代執筆克拉考爾的「街頭論」是於1964年在德國國內所整理以「柏林的街路然後其他別的場所」(暫譯)這

個題目出版。但是至此沒有英文，日文都沒有出版翻譯。因此筆者沒有整體性地閱讀克拉考爾的「街路論」，主要依賴荻

野雄(2007-a)的解讀。此外，可以從ジークフリート・クラカウアー／船戸満之・野村美紀子訳(1963/1996)小品「ある市

街図の分析」「ホテルのロビー」「ごく普通の女店員が映画に行く」等作品窺探克拉考爾的「街路論」。

²⁷ 因司達(譯名)是出現在克拉考爾自傳小說的主人翁少年的名字。

S・クラカウアー／平井正・齊藤松三郎訳（1928／1985）『ギンスター』せりか書房、
p・187・

克拉考爾經常將這樣的「公共的空間」做為世界比喻性的形象與近代社會對照。一方面這樣的「公共空間」做為捕捉反映克拉考爾思想的「烏托邦」為觀察空間，在巴黎與柏林街道的對比，呈現出其表情的強烈對照。

巴黎的所有街道，擁有自己的氣氛與歷史。這個歷史並非成為過去，如同今日的事物一般持續存在於我們的生活中。（中略）即使在現在的街道散步，也會朦朧地回想起過去。但是在街道喚起回憶當中，與現實性（喚回現實性的世界）相關幾層樓的夢混淆，塵與星座邂逅。

クラカウアー（1927）「パリの觀察」—荻野雄（2007）「クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』（1）」
『京都教育大学紀要』pp. 29-30・

對克拉考爾而言在過去與現在交錯的巴黎街道，人們不得不意識近代的歷史相對性。於1927年的短篇「巴黎的觀察」中克拉考爾在巴黎的街道朦朧地看到自然與融和的幻影（烏托邦）。相對地在描寫1930年柏林的街道「街道的悲鳴²⁸」中，這樣的烏托邦式的幻想因Ratio的力量被消除而毫無蹤影。

柏林西部的街道吹入沒有對象的恐怖（中略），在這裡誰對彼此都沒有期待，沒有街道路空虛地延續。這種空虛是於幾秒之間使街道讓人感到不舒服的嗎？（中略）我們後面的家上了鑰匙。到了無法忍受空虛時，街道會發出吶喊。

クラカウアー（1930）「街路の悲鳴」—荻野雄（2007）「クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』（1）」『京都教育大学紀要』pp. 30・

之後，柏林的街道上充斥著因恐慌被社會排除在外的年青人，不久如同希求野蠻的自然狀態的這些年青人變得政治性地尖銳化。然後他們討厭社會民主黨與共產黨，無條件地陶醉於納粹主義的民族神話 *fantagomari*，同時也對德國電影變得感到無法滿足。另一方面由克拉考爾『從卡里卡里到希特勒(From Caligari to Hilter)』，以電影這個媒體做為研究對象，描寫過去克拉考爾把烏托邦的夢想寄託於街道的表情變成轉向納粹主義現實的情況，威瑪時期的電影表象重疊的樣子。但是集團性的製作者的各種思維與表現方式交錯於「電影的空間」，以過於簡潔的方法連結「現實空間：街道」，為了直接反映對納粹主義的國民精神主義，使得出現許多的論者提出了各種批判。但是克拉考爾的失敗作品『從卡里卡里到希特勒(From Caligari to Hilter)』所主張的並非完全錯誤。因為街道這樣的都市景觀，來往人們的精神世界那個被媒體所反映出的空間透過身體互

²⁸ 隨筆散文「街路の悲鳴」是克拉考爾在柏林街道上所聽到女性的尖叫聲因而想像寫出的「街路論」。

相交流的空間，與電影這個媒體類似。但是克拉考爾在這樣的類似點犯了以同質性的事物來處理的這個錯誤。在承認這樣的極限上，對照克拉考爾的「街路論」與「媒體論」兩個論述，重新思考克拉考爾的思想是重要的。

那麼如同至此的討論，在威瑪期，國民與電影無法維持原來健全的關係。形成這樣的國民與電影之間「失交」的原因是對世界恐慌與政治的閉塞感於國民之間所引起的民族神話fantagomari。也就是說人們被侷限於「缺乏內容閉塞的體系 (Ratio)，不久再度被自然所侵蝕²⁹。」的原因。之後，這樣的國家民族主義為背景下的納粹勢力，電影這個媒體的機能被扭曲，巧妙地被再利用，以國家口號的裝置再次掀起國民的狂熱³⁰。

於接下來的章節中，將至此展開的針對電影媒體機能與歷史性的討論做為分析道具，具體地從台灣新電影到後台灣新電影的過程進行考察。

3·新電影與國民國家

在台灣出現電影和國民決定性「失交」的時期，不用說當然在80年代的台灣新電影運動的時候。這裡的台灣電影史以新電影出現為前提，在中華民國這個國民國家中，確認80年代當時，從確認國民的主體被放在怎樣的位置開始。

因國共內戰失敗而輾轉到台灣的國民黨，於「台灣解放」「反攻大陸」這個口號下，透過美國經濟與軍事上的援助，邊強化與西方國家的經濟關係邊進行國家經濟建設。在這個過程中的國民黨，透過「中華文化復興運動」這個文化政策，由於「中國國家權力文化」重新定義日本統治期根據「皇民化運動」被定位的國民主體，司法制度和教育制度，軍事制度等加入國民來製作國家的框架的情況下，再次成為統合國民與國家統一機構。這樣的運動，在冷戰體制下的國際政治力學中，由於連接國內市場和國際市場成為資本更有效率地使之循環的自規則性國民經濟的基礎，給予了台灣的人民作為中華民國的國民主體化做自己的正當性。可是，這樣的內外的政治的均衡關係的原型所構築的國民主體，進入1970年代之後開始顯出破綻。根據接二連三的事件從1971年的尼克森事件接連而來的「美中關係恢復」，因79年的中美斷交而形成所謂的「72年體制」，在國際方面的失去均衡，失去現實性的「反攻大陸」的情形，表面上主張大陸中國領土的主權的中華民國的正當性實質上毫無效力。取而代之暴露了以台灣這個地區為基礎的政治領域，主權概念的更新成為政治問題化。同時，在國內身為統治者的蔣介石雖然也維持總統的座位，但是因健康上的理由早已交接實權(75年死去)，由於兒子蔣經國承繼領導國家權力的符號被變更，與此同時國家建設的方式，也改變限定以台灣這個領域的計劃(本土化)而被重組。因為這樣中華民國於實質上只有台灣這一島的領土成為國民的認同，因此就出現

²⁹ 這裡所謂的「失交」是指透過「神話」這種單足踏入自然界口語性口白的蔓延，電影表現被政治性地包圍這樣的情形。

³⁰ 有關納粹的宣傳電影請參閱ジークフリート・クラウアー／丸尾定訳 (1947/1970) の「補遺：プロパガンダとナチの戦争映画」、グレゴリー・ペイトソン／宇波彰・平井正訳 (1943/1986)。

了重新定義台灣固有文化基礎形式的必要³¹。

如同上述提及在政治力學的轉換中，在1980年代初的台灣，因為在國際社會中無法以國民國家被承認，國民主體的位置可以說就好像是浮在空中變成沒有實質的東西。因為這樣的「國民危機」這時候出現了台灣新電影。但是在此不得不提的是，台灣新電影運動與其說是一個獨立的運動，倒不如說是從70年代後半開始發生的市民運動和文藝運動，不能忘記這個以台灣人為主體的新文化運動³²潮流的一部分所出現的另一面。此外，這樣「回歸鄉土」言辭的盛行，至今以中華文化為國家主體「文化復興」政策，也是在蔣經國的指導下，政策轉變以台灣這個領域為主體的「文化建設」政策的過程所造成的現象³³。台灣新電影這個運動是怎樣開始的，應該怎麼定義它的性格。台灣新電影具有哪些本質呢。

在文藝面國民表象變化的氣勢，隨著民主化運動和盛行於都市生活年輕人之間的風氣而膨脹，不過，如同對這樣新的國民表象慾望所做出的反應一樣，1979年宋楚瑜³⁴就任新聞局長，開始對漸漸沒落的電影產業進行重整。直接受到這個改革影響的中央電影公司，採用了吳念真和小野這兩位作家出身的年輕人負責企劃部門的工作，這兩個人立刻將從美國留學回來的年輕導演們介紹給中影的青年導演，以比較小規模的資本來組織反映台灣的大眾生活的影片。這樣的背景下1982年，沒有商業片演出經驗的4個年輕人，由於各自負責導演不到30分鐘的短篇，成為新電影開始的藝術性電影，片名為『光陰的故事』。雖然那麼說，這個運動的開始是因為成功地受到當時年輕人的歡迎，它的開端可以說是緩慢且不明顯這也是事實，由於沒有周詳的計劃，所以當然在台灣新電影青年導演之間，也沒有事先共通的意識形態。這個運動的開始主要是因為中影受到電視媒體普遍之影響，當時的管理部門因經營不善而苦惱，總經理明驥所想出來的企劃，如果第一部電影『光陰的故事』不賣座，那麼中影的管理者們必定會思考別的對策，從這的義意來看的話，台灣新電影運動具有中影公司以都市年輕人為目標的新商業策略的一面。換句話說，3個電影的條件，①中央電影公司的經營不善 ②因經濟發展都市生活者的增加與新電影市場的展開 ③第二次世界大戰後的電影文化的成熟與於海外接受電影教育人才的累積，台灣新電影可以說是於70年代以後推廣「鄉土文化運動」中開始的³⁵。

³¹ 有關國民國家概念，參閱菅野稔人 (2005) エティアンヌ・バリバル／松葉祥一訳 (2000)。在日本有許多台灣政治經濟性的分析，主要參考若林正文 (2008)、隅谷三喜男・劉進慶・涂昭彥 (1992)。

³² 對此參閱蕭阿勤 (2000) (2001)、若林正文 (2004)、Yip June (2004) pp13-50。

³³ 雖然1977年「鄉土文學爭論」與「中壢事件」等一連串因國民對民主化的要求所出現的事件，這一年也是由蔣經國主張的「12

項建設」中加入「文化建設」的年度，1981年正式成立「行政院文化建設委員會」，由蔣經國指名台灣籍陳奇祿擔任首任主

委，此後地方都市也接續地成立「文化中心」。這樣雖然在文化面漸漸地進行「本土化」，在此令人深感興趣的是「文化

中心」建設時期也是國家預算投入時期，1981年高雄到新竹的「文化中心」接連開館，預算投入也是集中在這個時期，這個與一般所說「台灣新電影運動」(1982-1986)的活動時期完全重疊，相關論文參閱菅野敦志 (2005)、蘇顯星 (2002)、張宏

維 (2008)。

³⁴ 參閱Yip June (2004) p53。

³⁵ 有關這些參考小野 (1986)、(1988) 迷走・梁新華編 (1991)、Yang Edward (2001)。此外當時中影的總經理明驥以新電

那麼台灣新電影是在甚麼時候結束的呢。一般來說，從1987年由年輕作家所共同發起的台灣電影宣言來看，可以明確的知道這個運動是沒有獲得國民的支持，以此為證，新電影的結束設定在1986年是決定的³⁶。但是也不能說觀眾的支持就是規定新電影的本質，假設新電影以獲得表達的自由為目標，即使將其定義為作家與國民聯結為一體而創造出台灣的國民形象這樣純粹的文化運動，但是一開始這個運動所受到的經濟條件上的限制，就已經失去了文化性烏托邦概念的現實性效力。如果直率地說，侯孝賢1985年的童年往事與1987年的戀戀風塵之間，或者是楊德昌1983年的海灘的一天與1986年的恐怖份子之間，既使世界上沒有一個人斷言它們之間存在著明確的斷絕關係，一般所謂1982年到1986年這個年號，並未提及台灣新電影運動其本質具有甚麼樣的意義。在此透過將台灣新電影運動的開始與結束重新設定，從本質論的角度來訂定新電影的概念³⁷。如果遵循到此的討論，台灣新電影應該從1982年開始，於1989年結束。

那麼1982年與1989年這兩個年號中，比新電影運動本質更強烈反應的是1989年。1989³⁸年簡單的說是侯孝賢的悲情城市於威尼斯國際電影節獲獎，新的台灣電影於國際社會獲得認可的年度，此外隔年，行政院新聞局馬上為了製作第二個“悲情城市”開始了獎勵金制度。然後回溯到3年前的1987年正是蔣經國於死前將持續40年的戒嚴令解除，這些年號與時間經過過程上89年這個年號的配置都是我們不得不去意識的。也就是說，以台灣文化這個基礎來重新談論國民性的慾望，這個文化表現雖然因國民黨政治性的介入而漸漸減弱，在這種「吊在半空中的國民表現」的層次，為了使其欲望再擴張（在此存在著某種政治性的緊張感），不得不定義新電影成為動員國民的「社會性的機制」。換句話說，台灣電影的本質是，於實質上不存在的中國文化為基礎的國民表象，在既存的體制內在國民的眼前將它結束。雖然戒嚴令解除，但是在國民黨持續檢閱當中，228這個由國民黨的國家暴力所對台灣人民壓抑的歷史，將228為題目新的台灣電影在國際間獲得認可的這個瞬間，支持中華民國的國民形象的文化基礎從中國文化轉變成台灣文化，這個從外部的催促所形成的轉變，隔年開始名正言順地以國家資本的形態投入國民文化賦予這樣的重視程度。在這個時候台灣新電影現象迎向結束。

另一方面，做為促使新電影現象的原動力必然以伴隨國民國家形成的型態促成進步主義的近代化史觀³⁹的運動介入是必然的也是事實。更正確地說，這樣的進步主義，可以

影製作為理由，提出「應對台灣社會的進步與變化」，李天鐸（1997）pp186-187。

³⁶ 針對新電影的結束有許多說法，迷走·梁新華編（1991）以無法或德國國民支持，新電影導演的自我意識「我們不是新電影」

為根據設定1986年。

³⁷ 有幾個定義新電影的文獻例如，在焦雄屏編著（1988）中以與社會寫實主義不同的電影形式來定義「新電影」。另一方面

在Yip June(2004)研究中民族自決的態度，與好萊塢電影不同形式，國民文化相關反帝國主義與國家主義者有一線柔軟的態度在這一觀點上，與第三世界電影有著強烈的創新性，盧非易（1998），「新電影」是1982年到1986年5年間由8位導演所產出的32個作品。另一方面，陳儒修（1994-a）1982年到88年的58個作品，李亞梅（2003）列舉1982年到89年所製作的42個「新電影」作品。

³⁸ 此外不可忘記的「天安門事件」也是1989年。

³⁹ 以論及「台灣國家意識」的強烈現代主義主導的歷史性有若林正文（2004）。

說是 70 年代以後的本土化與透過民主主義的進展「國民文化」的水準階段與，將舊態依然的台灣電影產業往國際性水準提升⁴⁰的「電影文化」水準的兩個方向重疊彼此作用的結果。這個情況下的新電影，於 1970 年代以後的「國民危機」，在這樣的文化性進步主義的背景之下，身為觀眾的國民共同藉由「電影作家」的創造描繪出新的國民形象，這樣的文化性啟蒙運動的另一面漸漸增強⁴¹。並且如此的文化啟蒙計劃，資本與作家的商業性結合，如同緩和了表現上的限制，影評人成為聯繫國民與作家的翻譯者藉此成為商業性、文化性的結合，創造新國民形象的文化運動，即中井所謂「學習的場所」⁴²某個時期與它漸漸靠近。但是隨後，這樣的國家·作家·國民的結合關係，因觀眾遠離而造成商業上的否定，在文化啟蒙上 89 年侯孝賢因在威尼斯影展獲獎而使國家文化政策轉換，因這個本質顛倒被否定。然後隨著迎接 1990 年代來臨的同時，成為新文化運動一環被列入國家運動的新電影，圍繞在至今建立的人際關係電影製作的補助金制度的資本與人事地位，隨著經濟而重整，政治性地變得保守化⁴³。當然以這樣的資本與人事的經濟為基礎的電影製作，電影表現落入形式化，觀眾也隨之離開台灣電影。如此台灣電影以藉由文化國家主義朝向國際電影節的電影製作為目標而改變路線⁴⁴。

接下來，將至今所討論的台灣新電影現象⁴⁵，從本質論的觀點來整理，內容如下：

【台灣新電影的概念化】

- 1 · 前提條件：藉由 72 年體制之「國民危機」
- 2 · 原動力：「被懸空的國民表象」與以進步主義為背景藉由電影的啟蒙力學來將國民動員到電影的力量
- 3 · 社會關係：透過資本與作家商業性合作的同時、影評人以翻譯人員的身分介入作家與國民之間的啟蒙運動、資本·作家·國民等複合性的聯結關係
- 4 · 表現內容：「誰是台灣人」提示這個問題的「分割的國民形象

如果從上述的概念規定中重新捕捉「媒體論」的話，於 1970 年代以後的「國民危機」，

⁴⁰ 相關研究參閱小野 (1986)、(1988)。

⁴¹ 相關研究參閱李幼新編 (1986)、梁良 (1993)、黃仁 (2004)。

⁴² 參考 Yip June (2004) pp57-60。

⁴³ 針對這樣「新電影」的保守化之相關研究多處可見特別針對補助金制度參月陳儒修 (1994-b)、游士賢 (2004)。

⁴⁴ 相關研究參閱李璽梅 (2003)。

⁴⁵ 在此以一個社會現象來理解「台灣新電影」，因此在此不具體地將「新電影」與「非新電影」之間劃分列舉電影作家與作

品名稱。在此所謂「新電影現象」是 1980 年代這個從威權主義體制轉型至民主體制之前置化，國民與電影的社會性溝

通模式。這個模式的性格是「進步主義」，「政治性緊張感」的商品化的意義上「消費性」的，在近代性主體文字文化性

向觀眾要求的意義上的「啟蒙主義」。

於開發體制化中的近代化論的發展史觀的原動力，以國民文化的改革與電影文化的發展目標的新國民表象的新電影，雖然設置成為聯繫國民與電影的「學習場所」，但是因過於強烈的國家發展意識，融入國家意識形成政治性保守化，終究成為迎接這個運動結束的來臨。

從這樣的落入形式化的台灣電影，隨著觀眾的疏離，多數支持新電影的導演也離開第一線。另一方面，少數像侯孝賢，楊德昌這些少數作家，同時代活躍於國際舞台中的海外電影作家與影評人的關係中，國際性地組織對電影表現「發問的場所」⁴⁶，持續鍛鍊自己的表達方式，同時透過開拓國際性市場，被允許從台灣電影以這樣區域性的國家主義論的力學中變成自由。因此，1990年代在台灣的電影被分割為三個市場成為再重整。也就是說，1. 好萊塢電影(外來電影·娛樂電影)，2. 以香港為中心的亞洲非好萊塢電影(有提升文化性內在世界的可能·藝術電影) 3. 藝術電影 包含台灣的作家電影，由侯孝賢，楊德昌等台灣作家所拍攝的電影，透過國際性市場，於國內以文化消費財被商品化，在此「學習的場所」也是被關閉。也就是說代表國民表象的台灣電影，以於國民與電影的關係上而言 1990年代這個關係已經消失了。

4·後新電影的20年

1989年，國民與電影伴隨著民主主義的開始導入國家主義，台灣國民與電影完全交錯疏遠。隨後，國民與電影的關係如何轉變。首先，做為討論的開頭，針對台北都市景觀的變化來考慮。

如果辛美爾，班雅明，克拉考爾等這幾位於20世紀初期漫步於柏林的都市觀察者，步行

⁴⁶ 蓮實重彥(2008-a)(2008-b)中的散文「俠の人、侯孝賢」「侯孝賢、香港の埠頭から白山通りの歩道へ」可看出倪端

此外於2007年10月21日第20次東京國際電影節在「楊德昌導演追悼集」『台北故事』上演前所舉行的追悼演講改寫的

散文「楊德昌追悼」中談及楊德昌對電影近乎頑固的熱情感到驚嘆。此外，「小津安二郎生日100年國際研討會」中對於

多次邀請侯孝賢共同參加的蓮實，而對持續細心有禮地婉拒出席的楊德昌感到心疼。2003年12月舉行的研討會，從國外

邀請了侯孝賢，Pedro Costa、Abbas Kiarostami、Manoel de Oliveira等電影作家、Charles Tesson、Jean-Michel Frodon、

Noel Simsolo、Chris Fujiwara等影評人參加並熱烈地交換意見。參閱蓮實重彥(2004)。

於現在台北的街頭，他們會有甚麼感想？也許他們會對在散布於都市各處的戶外咖啡與餐廳等公共空間中人們活潑的對話產生深刻的印象。「他們那麼熱烈地在說些什麼呢？」隨後在都市中稍做散步的都市觀察者們，他們會發現一個法則，那就是隨著這些人們談話的聲調越高，那附近就會出現影城這種空間構造。他們會這麼說，「電影這個現代的視覺空間，進入21世紀之後被民眾的談話聲所淹沒了」。這話絕對沒有錯。電影院於現代都市空間的位置，位於集團性擴大消費意識的一角，也就是以鄰近於大型購物中心的型態，與好萊塢電影的視覺刺激形成一體的都市消費性欲望的人們，描繪出現代都市強烈的色彩。當然以前所謂的電影院這個設施，也是位於以聚集人們繁華地與消費文化存在著強烈的關係。但是，例如以電影院的大廳來說，很明顯的看得出過去與現在電影大廳於都市表情的差別。過去電影的大廳是從都市的雜亂逃出，由等待電影上映前的人們所塑造出的沉默空間。這個沉靜的空間，擔負有從吵雜的外部轉移到個別鑑賞空間的中繼點的功能。但是現在這樣的具有中繼點功能的大廳已消失，取而代之的是為了逃避外部而帶到電影院的心理狀態，透過電影的影像，更集團性地助長其空間的機能。於現代都市的電影院大廳，直接成為連結街道的景象與電影的景象的迴路。而且，如此劇場與都市的關係，經由資本主的經營策略設計的非常週到，巧妙地操作我們的心理狀態並且讓我們敏感地感受到。因此，於這樣的現代都市中所看到消費社會的動態，我們應該如何理解呢。近年來，如此充滿刺激以「相會的場所」被活用的都市空間的年輕人們，他們的行動用手機與網路這些情報媒體與其互相連結的言論，透過廣布於人際關係間所構成的新媒體情報，具體地來理解都市這個「場所」所產生的關係性。但是，在此我們觀察的台灣電影現象，僅以探討新媒體與消費社會的脈絡是無法說明清楚，我們確實感覺到「某種過剩(多餘)」。如果以一言以代之就是「台灣消費社會的疏離感是薄弱的」。在消費空間的漩渦中所瞬間產生的高揚感，以及如同被冷水潑到的那種強烈的疏離感，這種消費社會特有的「心理上的對比」，在台灣的都市空間是決定性地缺乏。這應該如何解釋呢？無距離的消費社會。我們要觀察2008年的後新電影現象就不得不討論這個問題。因為1989年，在台灣的國民與電影這個媒體發生了失交的問題。因此本稿從電影這個媒體運動進而分析近代國家與資本主義運動來進行分析⁴⁷。

在觀察後新電影現象時台灣的民主主義，具有特別的意義。這並非指經由民主主義的展開，廢除對政治性電影作品的檢閱所表現出的自由被保障，而是建立於電影作品與觀眾主體基礎的人們的關係性，也就是經由至今的威權主義體制下被封閉的民主性社會關係實現，電影鑑賞這個情報溝通出現甚麼樣的變化，基於這個意義上來觀察台灣的民主主義是重要的。台灣於過去連續40年的威權主義體制，透過暴力人們的關係性被統制，民主主義的開始真的能夠將人們的關係性轉換嗎。實際上蘊藏著微妙的問題。民主化後的台灣人們的關係性，若以不畏被誤解的方式來說，比以前還要具有主觀性，集團性，鬥爭性。如此的關係性，我們稱它因「口語的文化」⁴⁸所產生的關係性。「口語文化」這個專門用語，是由美國語言學者Walter Jackson Ong所提出，Ong是於聖路易士大學提出碩士論文，

⁴⁷ 自然與人類的關係中失去本來被試與媒體機關的台灣電影，之後以被規定於國家與資本的超越性的「力量」（所謂畸形
的機能不健全的狀態）的形態將社會固定。

⁴⁸ 參閱ウォルター・オング/林正寬・糟谷啓介・桜井直文訳（1982/1991）。

指導教授Herbert Marshall McLuhan是之後主張媒體史觀，「口語媒體」→「文字媒體」→「印刷媒體」著名構想的人物。這個構思中最初的轉換即注重從「口語媒體」到「文字媒體」過程中所產生的特質，所有心理狀態以「文字文化」以及「口語文化」的專門術語來概念化。然後，相對於「說的言辭=聲音」Ong賦予「寫的言辭=文字」壓倒性的優勢。這是因為透過由他人口中直接發出的聲音，保障了他者的「前現性」，由聲音這個媒介所發出來的言辭，與發言者的人格與固有的價值表現有關。此外，聽取「聲音」的聽覺，與視覺是經由「反射」只能到達事物外部的表面不同，它會滲透到內部，甚至到達事務的內部構造與人格。透過如此“聲音”的現前性的體驗使與他者能夠直接接觸。而以「書寫的言辭」為主的「文字」，卻伴隨著「人格的剝離」。至於「印刷」，將自己關閉於黑暗中，與他者完全疏離，只能透過自我燈火的照耀之下，重新喚回與他者之間的距離。這也就是近代性主體的開始。

在此雖然無法將 Ong 所主張的「口語文化」詳細說明，下述內容是針對其溝通上的機能面將「口語文化」的性格做一簡單的介紹。

【口語文化的特徵】

- (1) 為累加的，無法附屬的：透過以直線性的理論展開的表現方式並不侷限於故事的形式，採取獨立性分斷式地
並立構造
- (2) 為累積性的，非分析性：累積片段性的內容，不重視片段相互的因果關係。也就是說非分析性。
- (3) 冗長並且多辯的：採取過多形容的冗長表現，相較於言辭的因果關係倒是比較注重給予談話對方強烈的印象。
- (4) 保守性並且傳統性：對於言談大多使用誰都可以加入的一般性言詞，與其以說服對方為目的不如說擁有共同
的言辭比較重要。因而於共同體中多使用於歷史性培養出來的言辭表現，容易傾向於傳統保守的價值觀。
- (5) 與外部生活世界密切連結：將外部客觀世界，以更直接更接近的關係性來取代。外部世界的內部化。
- (6) 鬥爭性的音調：由於保守化，內部化這種封閉的世界觀，與外部的關係上大多帶著鬥爭性的口氣。
- (7) 情感豐富並且具參與性，對事物無法採取客觀的距離。
- (8) 恆久性維持：以言辭為機能的社會，大多重視眼前的事物，這個眼前的事物是透過將與現在無關的記憶消除，
來恆久性地維持自我內在的均衡狀態。
- (9) 狀況依賴，非抽象性：用身體五官透過將他人內部化來製造出內心滿足的狀態。此外，用無條件地肯定這樣
的狀況，來自我成立。這樣的心路過程是透過具體關係內的現象所成形的。

雖然 Ong 以上述的內容來賦予「口語文化」特徵，但對於「口語文化」絕非試圖給予

負面評價，甚至反倒是讓人將他人內部化，以與他者共有「共通的場所」這個具體的情況，產生出令人驚嘆且複雜，知性的，美好的思考與經驗組織，全面地讚賞以個人為中心的溝通方式。在這裡可以感受到 Ong 對現代社會，失去對具有人性的「場所」之憧憬與抱持對高度產業社會人與人之間疏離的批判態度。

所謂後新電影的台灣社會，「口語文化」是於人際關係上佔為優勢的社會。經由感官與他者接觸溝通，透過啟動個人「場所」展現活力與他者相互連帶。這樣的「場所」出現在走入台灣民主化後的各個地方。這種現象之所以出現是因為有支撐各個種族所謂的種族意識的語言，如台語（或者是客家話，或者是原住民話），這些「口語文化」。另一方面，如此的民族語言也以「口語文化」的型態在政治的場合被用來連結各個族群。支撐民主主義的選舉制度，特別是在選出國民代表人物的總統選舉時（在民進黨競選活動中顯得特別突出），台語向來是政治性地動員國民的強力的身體媒介⁴⁹。用台語共同喊出政治標語的方式產生自己內部與他者身體化的連結，相互保障彼此的民族意識與國家認同。成為國民統合的頻道（手段）的台語，透過選舉這個「場所」將台灣國民連結一體。也就是說於民主化後的台灣，透過台語這個「身體媒介」與選舉的「連帶性場所」的結合，「轉換」了保障人們的社會性關係的溝通環境。此外，這個新的社會關係，不僅於選舉這種短期並局部性的溝通環境，跨越中長期持續安定性的環境。為什麼會這樣是因為總統選舉的過程是國民自己選出代表，是各民族互相確認彼此民族意識的過程，彼此確認國家意識的過程，也是每一個國民確認自己主體定位的過程。還有另一方面，「口語文化」超越了國家認同與看不到的抽象關係，在明確地看得見的具體次元，即暴力與權力與經濟力等簡化變成與人類生存相關的所有“力量”的手段。因此這個新的溝通環境，社會性地固定了規範人們“生”的方式的“力量”管道，持續地運作下去。

在此先聲明，到現在的敘述並非主張從「文字文化」到前近代的「口語文化」就是台灣文化退步。當然，於民主化以後的台灣「文字」是具有奠定近代社會基礎的機能。在此想說的是所謂的「變化」是台灣人自己為彼此定位並認定的脈絡中的「口語文化」，於人與人的關係內前景化，被固定成人人社會關係的基礎⁵⁰。

然而至今被閒置的問題是，「台灣的消費社會中的疏離感是稀薄的。這是怎麼一回事呢？」要回答這個疑問，必須更進一步討論。也就是說，必須將至此觀察的「口語文化」加入與民主主義同時進入台灣社會的消費文化如何連結關係這個問題一起討論。首先在此為了能夠有要領地討論問題，先將「消費社會」因資訊所產生「差異」這個概念用關

⁴⁹ 同樣的事情，1992年國軍與市民衝突後的泰國民主政治也觀察到這樣的情況，例如近年泰國的政治紛爭，王室周邊的官僚

與公務員、軍政府相關企業等「舊體制派」與以全球化為背景的市場主義者與農民階級的結合所形成的「新體制派」之間，具有強烈的以民主主義為名目爭奪國家利益相關主權這種性格，因此此爭執容易發展成暴力鬥爭的是「舊體制派」

（文字文化）與加入農民階層「口語文化」從那種政治動員媒體的差異所造成彼此溝通完全不成立的原因。還有於日本也是

自民黨與民主黨的動員媒體的差異成為冷戰後政治轉換的阻礙

⁵⁰ 如果附加說明的話，Ong於與對象的身體性距離，是透過影像（電影）溝通的「口語文化」的一種變形，電子媒體（電視，廣播，電話，網路）是近似於「口語文化」的溝通方式。

鍵字簡單的公式化⁵¹。

資本的運動過程中最簡潔的模型為：

$$G-W-G' \quad G: \text{貨幣} \quad W: \text{商品} \quad G' = G + \Delta G$$

這個模型是資本最單純的型態，即表示商業資本的運動過程。產業資本的情況則稍微複雜，其運動過程的表現如下述的模型：

$$G-W \cdots P \cdots W' - G' \quad P: \text{生產}$$

不論如何，雖然這些模型是指向經濟性行為頂級的價值對象，用貨幣這個東西表現。此外，商業資本的情況時，牽引資本累積最重要的過程是最後的「出售」階段，即「 $W-G'$ 」。另一方面，產業資本的情形，成為關鍵是當然的，存在於生產過程。但是隨著產業化的進步，透過技術革新在資本的有機性漸漸提升的過程中，於現有的經濟價值的指向性呈現有效需求不足的現象。產業資本進入這個階段之後，與其生產商品販售商品，也就是說更重視「 $W'-G'$ 」的過程，結果，產業資本不得不偽裝成商業資本。為了確實實現「 ΔG 」，消費者多樣的慾望必須對商品 W' 的慾望與規格化=規範化。這是意味著顛覆「商品是以人人的慾望=需要為前提，以此為目標來生產」為命題，即資本的活動因為持續生產商品，以對這商品的志向形式將消費者的慾望加入而已。這樣的現象，約翰·加爾布雷思（John Kenneth Galbraith）以「依存效果⁵²」在這個概念中包含了這樣的意涵，極端地一般化。

以資本的原型是商業資本，用「 $G-W-G'$ 」這個單純公式的過程中，為了產生剩餘價值，「買 $G-W$ 」與後半的變換即「賣 $W-G'$ 」，不得不於不同的價值系統中評價。加上於高度資本主義的階段，商品 W 的差異，比較於有用性(機能性)的位相，設定於記號或情報的位相，從那裡成為採取資本應該切斷的價格制度的差異這個戰略。布希亞(Jean Baudrillard)所稱的「消費社會⁵³」現象，當然，應對於如此的資本制。

一方面，於這樣的消費社會的記號與情報中，負責創造價值系統機能的是廣告表現。那麼，所謂的廣告表現針對商品要表現甚麼呢。廣告意味著告訴大家這個商品是「現在正於進行中」。內田隆三將這種賦有意味的廣告表現稱之為「mode 言辭」，用「mode{D}」來標記。經由在商品中加入「mode 言辭」，以價格的差異所產生結果是出現符號性的差異商品，即

$$W + \text{mode}\{D\} \rightarrow W'$$

可以導引出這樣的關係。在這個情況之下，mode 的外部言說D1與D2，擔任了於商業資本中隔離市場空間的機能。操弄投入「mode 言說」是偽裝商業資本的意思。言說場

⁵¹ 參閱內田隆三 (1987) pp250~253.

⁵² 參閱ジョン・K・ガルブレイス/鈴木哲太郎訳 (1976/1978) pp166~177.

⁵³ 參閱ジャン・ボードリヤール/今村仁司・塚原史訳 (1970/1995) .

域的差異(D1/D2)與價格體系差異相應對。內田將這個關係以下述公式表示：

$$\frac{G-W}{W} = G' \quad (D1/D2)$$

但是在此公式化的差異是怎麼樣的差異呢。若根據以布希亞(Jean Baudrillard) 為主所強調的消費社會論者來說，消費者所追求的是，透過自己的消費行動產生與他人的不同，例如，透過接受廣告「只有您」，這個商品「只有您了解它的不同」的訴求方式產生差異的意義。

但是這個是享受某些商品 因集團中的少數受到廣告說服，多數消費者難道沒有矛盾嗎。但是如同多數論者所言，mode 並非是完全孤立地追求過剩的差異。所謂的Mode是於集團內多數派的價值觀以於近日承認被保障的形式，以少數派將自己的價值觀盡早主張差異而形成的消費行動。因此，mode是Roland Barthes稱「mode」是「對商品的自然消耗韻律u，購買的韻律a 相較之下十分地大 $a/u > 1$ ⁵⁴」，這樣的現象被加速的遷移，mode必然存在。

如此，至今於「消費社會」觀察資本與消費者之間的關係是如何改變等若干問題定型化，經過如此地「mode 言說」氾濫的利潤追求，必然導致並形成強烈的人們疏離社會。Guy Debord 這麼說，

從各別活生生的局面所切離的印象，融入一個共通的流程中，在那裡或許無法再建這個活生生的統一性。部分地被觀察出來的現實是，展開於其本身一般性地統一性，成為這個一般性地統一性只是另外取出的模擬世界，只不過是單純的凝視對象而已。世界上許多印象，被特殊化，在自律後的印象的世界中，雖然再次以完整的姿態出現，這個時候已經是以偽裝的東西欺騙自己以後的事了。以活生生具體性地逆轉的景象，總而言之，是非一生的自立性的運動。

ギー・ドゥポール／木下誠訳 (2003/1967) 『スペクタクルの社会』ちくま学芸文庫・p. 14・

工作與遊樂，飲食與睡眠，愛與恨。在我們存在的日常生活中隨處可見資本的運動，以及伴隨於「生存」需要的所有局面，空間充滿了由資本流入的訊息。訊息與符號的氾濫，將我們與生俱來的型態，以視覺性地印象來偽裝，以自立性的運動把我們玩弄於無邊際的虛構與現實之間。如此特有的人間疏離消費社會，在刺激心緒的資本景象(spectacle)當下面臨的疏離感，如同前述的強迫人們這種激烈的情緒的高低運動(對照比較)⁵⁵。在台灣的消費社會，為什麼能夠迴避阻礙人們的資本景象(spectacle)呢？答

⁵⁴ 參閱ロラン・バルト／佐藤信夫訳 (1967/1972) pp407~408.

⁵⁵ 於見田宗介 (1996) 與後述のドゥポール不同強調現代消費社會的積極面。也就是說根據見田以現代的情報化為前提的消費社會從向來的資源消費型資本主義轉變為資源節約型(資訊消費型)，因此人們的慾望從自然的循環中切離。資訊這個個類的人類內面生產重點化首次出現「純粹資本主義」。無論如何「消費社會」論是資訊與人類主體的連結方式。也就是ガル

案非常簡單。因為在台灣無法形成以消費社會為前提的差異。更正確地說，在台灣形成差異上所需要的「於未來他人的消費傾向」在設定時，以同質的社會規範為前提的意識模式是稀薄的。在消費社會中的人們與他者形成差異，並且給予其價值，為了能夠活用做為營運人際關係的道具的這個「差異」，在同質化價值觀的國民國家(近代國家)與國民共有物質環境，不得不存在引用，支撐國民的消費行動的志向性或者是同質的方向性⁵⁶。也就是說在消費的傾向，以更廣泛的觀點來看，在人們的價值觀上不存在統一的斷絕狀態的社會下，隨著商品情報的差異，對人們而言無法在消費行動上賦與甚麼樣的意義。但是在台灣，國民真的沒有共有均質的價值規範嗎。普通在「民主化」這個言辭下，容易令人聯想透過民主性的理念將國民連結在一起的印象。但是這絕非意味著民主化促進了國民的同質化。事實上，民主化以後的台灣，由於「口語文化」的展開，在權威主義體制下被壓抑的民族意識抬頭，表面上的均質性崩潰，形成多樣性文化與價值觀的拼圖。在這個分斷性的價值意識中，即使根據「mode言論」的資本強調消費志向的差異，也沒有與商品的收入連結。即使被告訴「只有對您與其它不同」，在此「只有您」。倒是如果於現在的台灣透過商品廣告追求附加價值，商品本身具有決定社會全體的消費志向求心力，人們在消費此商品與服務的過程中被動員，形成社會的「中堅」份子，如此具有某種「力量」不得不提示讓人們感受到以「mode 言論」的話語。

讓人們朝著消費動員的核心力量是，在不被擔保「統合不全的社會」均質的價值觀變成強力的「權力」。因為於資本主義下，人們的消費傾向被各種社會性的資源動員左右，又因於「統合不全的社會」缺乏類似橫斷性的安定性的持續性的消費傾向的基礎，所以用經常性的人們朝著尋覓消費的核心動員資源的方式，試圖保證自我的存在。如此「消費社會」的「權力」，直接介入人們的價值觀，雖然很容易變更，但是可能會產生出強力並且新的社會價值規範。但是在分斷的台灣社會中，不容易內發性地產生支撐這樣的權力的價值觀。因此為了能使在台灣人們朝向創出強烈的價值基準，必須仰賴外部世界的力量。也就是說，從海外進口名牌或是商業服務系統所構成的消費體系，以現代的消費社會的基礎所構成的生活樣式。但是越是高度仰賴外部，資本的運動與自身“生存”被切離，透過資本的景象人們疏離的強度是否比平常還要高。至少根據Debord 的說法是這樣的。但是台灣並非如此。在台灣社會，倒是越仰賴外部透過全球性資本的景象越容易成為社會的中心，更能夠利用那種求心力產生出使社會朝向更活躍的「力量」。台灣

ブレイス・ドゥボール流的「依賴」關係 見田流的「內面生産」關係可說是「人間疏離」與「純粹資本主義」的兩端

落入人類「存在」這種言論的構造

⁵⁶ 美國社會學者ソースティン・ヴェブレン隨後以消費社會論的中心主題的「顯示的消費」(虛榮心的消費)提出了這個概念

在說明這個概念時「在現代性文明社會社會階級變得彼此的區分線不明瞭且具流動性」，因此藉由上流社會所形成的規

範造成強韌性的影響力，完全沒有受到阻礙地影響到社會秩序最下層。這個結果，屬於各各階級的人們，認知上比自己上

一層階級所流行的生活樣式才是自己理想的生活規範，傾全力努力去達到這個生活的理想，發生這種情形。如果失敗會

在面子與自尊心受損，至少外表上也要，只好屈服於被社會承認的基準底線為筆者劃出留下這個言辭。(ソースティン・

ヴェブレン/高哲男訳 (1889/1989) pp12-13).

的人們不斷地將外資的力量導入自己的生活，並且透過將這些力量轉換成可能流通在自己生活中的「力量」使社會活絡化。這種「力量的轉換過程」，被埋沒於被歷史性形成的共同體共通意識的實用主義(pragmatism)社會之中。那麼，為甚麼這樣的事情可以成立呢？這是「將外部力量拉進手邊」這個祕訣隱藏於「將外部力量反覆置於手邊，並且此力量隨時可用」的過程中。這個過程，交錯於外部世界與內部世界之間的溝通過程（內部是經由外部所組織而成，溝通是在「當場，當下」的連續中進行），這個「力量」的轉換，絕對是存在於地區性的意義上無法透過資本運動來捕捉的事物。此外更重要的是，負責這個溝通工作的別無它物就是「口語文化」。「口語文化」所具備的「鬭爭性⁵⁷」，面對比自己還要龐大的「力量」採取絕對不屈服的態度。因此，這樣的態度具有將對方「拉出」的精神性，利用對方的力量使自己獲得利益的態度。因此，這樣的態度，絕對沒有因資本運動而陷入人與人之間彼此疏離。這樣的台灣社會成功地迴避了消費社會中特有的人間疏離。

在台灣社會「超越性的規範」是資本的景象(spectacle)，景象為人們溝通中透過「口語文化」彼此產生共鳴的身體性的價值，開始獲得超越性的「力量」⁵⁸。但是在此被生成的「超越性」是對外世界關閉，只成立於內在關係性中，主觀的，自我完成的行為⁵⁹。因而於外部之間，還容易發生與客觀的現實之間認知上的乖離。例如，在現實上強度地仰賴外部，也不管是處於自律性被剝奪的阻礙狀態，在內部「面對多變得環境我們順利突破，享受充實的「生活」」每個人都有實際感受的狀態。或許進入本世紀的台灣，經濟成長率衰退的同時社會現實狀況與集合性的意識之間乖離的情況越來越大。當然，不論有沒有乖離的情況，到了2008年後半期台灣的人們面臨了眼前不可逃避的「現實」。

2008年台灣人們的意識裡出現了龜裂的情況。後新電影現象的出現是嘗試填補這個龜裂現象。那麼在進入後新電影話題之前，簡單的回顧台灣社會2008年世界金融風暴的過程。在台灣新電影結束到後台灣新電影現象出現的1989年到2008年這20年的時間是如何地流逝。所謂1989年在台灣出現國民與電影之間「失交的歷史」的同時，柏林圍牆拆除，冷戰體制瓦解的年度。還有這一年也是美國開始展開全球化，透過支撐資本全球化的通信技術的發展個人之間的通信網絡開始跳躍性展開的年度。同時，隨著電影界好萊

⁵⁷ 在ウォルター・オング／高柳俊一・橋爪由美子訳(1981/1992)中，Ong從「口語文化」進化到「文字文化」的過程中人們從中產生構成內面的激烈性的鬥爭性不久朝向和平。還有黃俊傑認為國家意識—台灣意識，產生了「抗爭論述」。參閱黃俊傑／臼井進訳(2007/2008)。

⁵⁸ 如此主體性的佈置，藉由超越的自我確定真理，還有經由與自己的身體統御的近代性主體根本性的不同。此外Miriam Hansen(1994-a) / (1994-b) 在觀察初期電影與後期電影的觀眾，在移民社會的消費空間「公共圈」所構成緩慢持有的

自我也與非理念性的主體不同，比較被動的機會主義的集團主義的，如果大膽地說是亞洲性的主體

⁵⁹ 當然所有社會關係對既得利益是容易向內關閉的這個意義上高度成長期的日本社會制度與近年來的美國全球化是封閉的，這樣的封閉性在生產上效率與生活上的便利性這個肯定與關係上不得不擔保非社會性的事物。在此我想強調於現在亞洲

顯著的是冷戰體制下的優秀具體性的某種意義的閉鎖式社會，於冷戰體制崩潰後，在擔保社會全體福祉的關係性上變得否定，現在還根深蒂固地規定社會關係。在2009年的日本，官僚體制這個已經是長久以來否定性的存在的社會構造，為了瓦解這個體制，持續戰後60年以上的自民黨體制的政權轉移到民主黨政權。

場資本的全球化數位影像這個新道具捲席了世界中的電影市場⁶⁰。在這個國際社會變動中的台灣，由身體語言豐富的政治家李登輝開始的民主政治，至今牽引台灣國民經濟的工業部門，因以中國沿岸為據點的新國際分工體制，台灣的工業部門因而重整，產業構造的重點轉移至服務產業化與資訊產業化⁶¹。此外，因推動擴充高等教育將地方捲入成立新大學的熱潮，有線電視，網路等新的資訊服務開始⁶²。這樣因於冷戰體制下政治思想的民主化與市場力學的瓦解，資本運動的力學以對國民的主體超越性地規範漸漸內面化。人們與資本的關係上為了能更有效率地將資本的“力量”引進，情報通信這個媒體介於彼此之間成為高度的機能主義，於新技術與身體的佈置，直接地以資本與集團性的慾望連結加速「消費社會」。所謂的後新電影 20 年，就在這樣的社會關係中緩慢地進行。

巡迴於世界各國的美國金融風暴，在世界上劃下句點的是 2008 年。2009 年的 1 月 21 日，美國首度的黑人總統雖然於就職演說中發出，今後世界將進入大規模經濟衰退的局面之警告，世界中的市民，彼此共有巨大資本運動收縮如同梯子突然被拿走的感覺。一方面，在台灣，2001 年加入 WTO 後，經濟成長率遲緩，失業率上升，基尼係數（貧富懸殊的指標）的上升，晚婚化，離婚率上升，外籍新娘的流入，出生率下降⁶³等，至今扮演台灣社會基層的機制，即透過以家族世代為基本單位的親族間的網絡，游走於外需主導的經濟成長機動性地生產組織所形成的社會機制，開始崩潰，這個情況以 2008 年的世界性金融危機為契機，各種情況出現在國民的眼前。特別是失業率持續上升至 6% 這件事情，從 60 年代到現在將近 40 年間對於以完全雇用為傲的台灣人們而言，突然有腳下崩潰的失落感並抱持強烈不安的情形。特別是 90 年代以後，高學歷化的年輕人（電影的觀眾構成中心），或許因為對未來生活的不安自然地使他們走向電影院。此外，世界性的金融風暴使失業率上升的同時，被媒體大肆宣傳的陳水扁貪污事件，因為民進黨政權下所主張的「台灣人」自我形象也受到政治上的動搖，因此新電影也多多少少受到影響，這個是到 2008 年的過程。

至此將後新電影時代從政治經濟的角度做了回顧。從 1989 年到 2008 年這 20 年間，令人驚訝地彼此相關並且多重地形成社會的「地層」，形成一個時代的單位。在這個時代的節目裡，台灣電影破記錄地被國民接受，這是否能以如同大家所說「台灣電影的復活」這樣樂觀的態度來歡迎這個情況呢。針對這個情況我們的立場是明確的。遵循本論從開始到目前的討議，所謂的後新電影現象有 2 個原則，即①國民強烈尋求的與其是「畫面內」（電影表現）到不如說是透過電影「畫面外」（社會性關係）這個公共的「場所」，②「畫面內」是從屬於「畫面外」的要因這個形態透過製作者適當地行銷表現出來，透過上述兩個現象所表現出來的。以下在此首先將 2008 年的台灣電影透過新電影的類型與比較對照，試著將其性格具體說明。

【後台灣新電影的概念化】

⁶⁰ 針對這個エドワード・J・エプスタイン／塩谷敏訳（2005／2006）有著令人驚訝詳細描寫現代好萊塢資本的實際狀態。

⁶¹ 參閱佐藤幸人・竹内孝之編（2004）、佐藤幸人・池上寛編（2007）、若林正文（2008-b）。

⁶² 針對此內容參閱戴伯芬（1990）的研究。特別是有關於 1980 年代山區有線電視的普及，令人感到興趣。

⁶³ 參考行政院主計處網頁。

1. 前提條件：因全球化失業率上升與經濟差距擴大等經濟性的因素與，因陳水扁事件的政治因素動搖了民進黨「台灣人」國民形象的正當性產生不得不這個國民形象的進行修正
2. 原動力：電影資本的商業化與對國民的自我形象轉換的訴求
3. 社會關係：市場主導的觀眾參與型的電影，作家與影評的不存在
4. 表現內容：如同電視連續劇般地平板的空間設計與藉由「承認」「連帶」的人物造型而形成「包容」的故事

在這裡所謂的「後新電影」，具體而言為在台北有1000萬台幣⁶⁴以上的票房收入成績所構成的具有強烈國民性格的三部電影，它們各別是「練習曲」、「海角七號」、「一九八五」等作品。選擇這些作品的理由是，透過國民接受成為新的新國民表象的電影，透過與80年代的國民表象電影相對比較，可以明確地看出它的本質。

首先在上述的概念化顯著的是國民表象的主要戰場，從過去製作面啟蒙性地理論，轉變成以形成市場主要對象的觀眾面的理論。還有代表後新電影作品的世界，沒有感覺到像80年代的發展史觀為原動力那種強烈地想表現自我的慾望。看到的卻是無實體，缺乏輪廓的人物造型，以任何人都可以輕易參與的場所為存在意義，任何觀眾都可以無條件參與並且互相連結，承認與透過包容所產生連帶關係的故事⁶⁵，就像電視連續劇一樣不斷反覆於步調鬆散的畫面中。在那裏面沒有「誰是台灣人」這種面對「存在」提問的緊迫性，因為包容所以能夠毫無限制地選擇時間與場所產生這種缺乏存在性的連帶感。

2009年好萊塢電影《變形金剛2 復仇之戰》在台北創下台幣2億4千萬的票房。這位好萊塢導演麥可貝(Michael Bay)執導，使用巨額資金與投入最新技術的一大表象電影，看到以日本機器人所拍成的玩偶電影《變形金剛2》與以台灣國內市場為主的小規模預算所拍製的《海角七號》(台幣2億3千)其票房收入大約相同的情況，更顯示出後新電影現象的特殊性。這個大規模觀眾動員力的原因，當然可以說是經濟景氣不佳與對民進黨的不信任造成長期以來支撐國民形象的國家基盤崩潰所產生的「國民危機」。但是這個危機感於國民之間廣汎展開需要更具體地造成國民不安的「飛躍的場所」。而具備這個「飛躍的場所」功能的就是2008年所舉行的國民選舉。2008年在距離短短的兩個月裡台灣進行「立法院選舉」(1月)，「總統選舉」(3月)。還有備受矚目年底的美國總統選舉，2008年可說是選舉的年度。本來電影與選舉這樣的社會制度，如同高達與

⁶⁴ 參考行政院新聞局的數字。補充說明「練習曲」(894萬台幣)，「九降風」(456萬台幣)皆未超過1000萬台幣。

⁶⁵ 武川正吾(2007)全球化時代的個人化社會中，摸索福祉國家的形態實踐性的關鍵字以「承認」與「連帶」這個用語來提示

Serge Daney所說「將自身向前方投出，投射⁶⁶」這種具有國家性裝置的共通行動，其親和性是非常強的。因此2008年的電影與選舉，彼此相連動，正好提供了進行國民動員與統合的良好「場所」。接下來實際地按照年代順序來看電影與選舉如何連結並且造成國民動員。以下對此邏輯性地整理⁶⁷。

首先開始大約是同時。2007年3月民進黨，進了四月之後國民黨開始預選，同年5月兩黨決定了公認的候選人民進黨是謝長廷，國民黨是馬英九。在電影方面2007年『練習曲』上映兩個月，票房收入緩緩成長。『練習曲』是描寫一位聽障的年青人騎著自行車環島一週的故事，於環島過程中沿途體驗了台灣特有的自然環境與民族文化的多樣性因而寫出了一首詩，典型的國民電影。這個『練習曲』下片的月份，馬英九開始了騎自行車南下的旅程。馬英九透過自行車旅行與人們接觸也透過 long stat 的方式增加了國民對他的支持。此外國民黨利用其豐富的資金在電視，網路，都市廣告等馬英九的形象遍佈全國。相較之下選舉資金位於劣勢的謝長廷，為了脫離與陳水扁關係的形象，減少了民進黨向來擅長的遊行與集會這種選舉活動方式，選擇以台北辦公室為中心向選民發出自我理念的選舉戰術。選舉勝負結果與其說是馬英九與謝長廷，倒不如說是決定於陳水扁來的恰當。國民黨在「立法院選舉」，「總統選舉」兩個選舉都大勝，2008年5月20日馬英九就任中華民國第12任總統。馬英九就任後一個月，在台北電影節由侯孝賢於媒體前公佈『海角七號』以最優秀作品受獎。然後針對暑假『九降風』(6月6日上映)『海角七號』(8月6日上映)『岡男孩』(9月5日上映)等在台北電影節獲獎的作品接連上映，隨後意外出現了「後新電影現象」。

那麼如果有人問起「後台灣電影現象是什麼時後發生的」，我會馬上回答「2008年9月20日」。2008年9月20日正好是馬英九就任總統的四個月後，那個禮拜的禮拜一9月15日，美國著名證券公司投資銀行雷曼兄弟(Lehman Brothers)根據美國聯邦破產法第11章適用向美國聯邦法院申請破產。這件事造成世界金融市場衝擊，隨後拓展成世界性的金融風暴。造成這個世界性金融風暴的「雷曼衝擊」(Lehman shock)在台灣被報導的週末，當時上演中的『九降風』『海角七號』『岡男孩』3個作品都觀察到相當強烈的觀眾動員數⁶⁸。特別是『九降風』，在上演後1個月票房收入減少到不到台幣1萬元時，卻於9月20日一口氣回復到首映台幣13萬元的票房收入水準。也就是說對於降落於台灣新政權開始不久的災難—金融風暴，電影觀眾並沒有特定作品，只是回應觀看「台灣電影」。這個經由金融危機所形成的電影觀眾動員變動隨後仍然持續，以後新電影這個明確的「現象」讓國民來認識。然後年尾以民族抗日鬪爭為主題的國民電影「一八九五」上演，創下台幣1300 票房收入記錄結束了2008這個年度。如此「候選人的公開表示」→「競選活動」→「選舉投開票」→「新政權的開始」→「新政權開始後的國家危機」這些起伏於國家「連續劇」進行中，可以窺探出些許台灣電影尾隨「現象化」的蛛絲馬跡。

⁶⁶ 參閱セルジュ ダネー／梅本洋一訳 (1994/1996)、ジャン＝ミッシェル・フロドン／野崎敬訳 (1998/2002)。

⁶⁷ 參考小笠原欣幸 (2008)。

⁶⁸ 票房收入皆參照行政院新聞局的數字。

此外，「後新電影現象」具有電影界與國家協力推動「台灣電影復興政策」成果的另一面。2001年加入WTO電影產業自由化以後，國家的電影政策從至今的「國際電影展路線」轉換成為了培育更具國際競爭力的產業所實施的產業再生計劃。至今的輔導金政策主要以針對電影製作為輔導對象而設定的內容，現在的電影政策以更總體性的補助與支援電影關連體系的構面(企劃，製作，行銷，上演環境，數位技術開發，人才培育)為主要內容。又於資金方面，經濟部工業局也透過辦理優惠貸款措施，將向來由民間銀行融資困難的情形進行疏通與協助，改善融資環境。然後由行政院國家發展基金所創設，以2008年為目標投入5年200億台幣投資於「文化創意產業」與「數位內容產業」，在資金面或技術面對支持後新電影上扮演了重要的角色⁶⁹。這樣切割新電影與後新電影的電影政策的轉換，在電影表現的內容這個領域上並不具有完全切割的意義。做為後新電影作品上述列舉的5個作品，任何作品在技術工作人員，作品題目，表現手法等這些部分，與新電影強烈的連結⁷⁰，從這樣的連續面來觀察2008年的電影現象是不可缺的要素也是沒有錯的事實。做為這樣連續，不連續之上所進行「振興電影產業計劃」的成果，現在的台灣電影可說是因此而成立。

這樣所謂的「後新電影現象」，以民進黨的政治營運失敗與國際性的不景氣為背景的「國民危機」這個觀眾面的理論與，國家與電影界共同合作所進行的「振興電影產業計劃」這個供給面的理論的相互交涉的過程中所呈現出的現象，由此來說明可能會比較接近實際面。

在「練習曲」當中，如同身為社會福利單位輔導對象的聽障年青人，騎著自行車南下，馬英九在競選活動中所稱的「Long stay」，以自行車跨越台灣全島這個方式，如同試圖修正自己偏向中國文化的自我，聚集了國民的支持。如此開始了「後新電影現象」。經過一年，這個以自行車南下畫面轉變成全球化資本主義的戰拜者，對101大樓狠狠地瞪了一眼之後摩托車南下的樂團歌手。如同馬英九騎著自行車與各地方人士握手言歡的包容性，2008年台灣電影用不談地域性以及歷史性，或是經由國家暴力所造成的傷痕，這種輕鬆的方式來動員增加觀眾人數，這些參加人數的規模也賦予缺乏真實感的畫面某種現實。支撐這個新的國民表象的主體是如同過去的新電影也有的無法寄付給他者暗沉的存在徹底否定。在國家承認的前提下，因參加者的增加，那個如同貨幣制度的保證機能一般，後新電影往返於電影鏡頭與現實之間，觀眾彼此之間產生互相連帶關係，透過集團性的連結，形成心理上互相保障彼此福祉的心態。我們將這種接受電影集團的現實方式，以支撐資本運動暫且稱之為「循環型的場面(景象)」⁷¹。

但是如此的「循環型的場面(景象)」並非限於電影這個表面化媒體的現象。例如比電影盛行的網路世界，經常出現參加型的景象，在學校教育第一線上透過導入電腦這個多

⁶⁹ 以上的電影政策參考各年度的『台灣電影年鑑』。

⁷⁰ 絕望撫慰最優秀的作品『罔男孩』，劇中兩位主角的身高體型一高一低的表現形態，都看得出強烈受到楊德昌的影響。

⁷¹ 有關往返於畫面與現實身體性的寫實主義獲得觀眾的影像接受的方式，參閱ヴェネッサ・シュワルツ／菊池哲彦訳(1995) /2003)、ベン・シンガー／長谷正人訳(1995/2003)、ジョナサン・クレリー／長谷正人・岩槻歩訳(1995/2003)。

媒體教育後，教室成為一種場面空間。這樣的例子到處存在，新的媒體環境一開始拓展，透過新政權開始對展現國民的新自我形象欲望的展開這種邊以平行的行動為前提邊觀察現在發生的社會現象，與「後新電影現象」相同令人感到深思的是近年來於國民之間流行的「自行車」潮流。自行車這個工具與中井所提划木舟的例子相同，將身體投入機械機制「移動」這個空間性的場面所引起身體裝置(媒體)。如同Tom Gunning於其古典的研究⁷²中主張，初期電影的場面，典型的就像是Phantom Raid⁷³將列車旅行視覺化，把運輸工具的移動感做為主要的場景，如本文最初介紹韓森時提過，如此在初期電影特有的驚嚇，與其同樣的電影古典期的故事電影倒不如給觀眾近似於遊樂中心的旋轉木馬與雲霄飛車的刺激。在綜合上述的考量下，在此所謂的「後新電影現象」，決不是限定由電影這個媒體所產生的現象，可能是新的媒體環境下，說不定是國民「媒體性地身體更新計劃」的一部份。但是已無多餘的版面讓我來討論相關問題。

結論

1989年與電影失交的國民，於2008年因面臨新的「國民危機」，在欠缺資本與國家距離的位置上與台灣電影再次相會。在那裡發起參加展開自我目的化「循環型的場面(景象)」，「後民主化/後進黨」時代的「台灣人」的自我印象上身體性的定位彼此保障「電影空間」(這是現代台灣的都市空間「街道」與連續的路面)。這樣的空間或許比克拉考爾在1930年德國柏林的街道上看到的景象有更明顯的特性。與1930年的柏林相同2008年的台灣正處於世界性的不景氣當中，當時在柏林街道所看到的是政治經濟的閉塞感與對體制的絕望與厭惡，這些感覺幾乎不存在於現在的台灣。此外，在柏林感受到這樣的危機，因大恐慌而充斥在街道上的年輕人，被內心世界中對國民神話(Fantasmagorie)的幻象侵蝕，跟這個共有的人們無條件地產生連帶性而朝向納粹。但是在2008年的台灣，於民主化以後與廣泛於國民之間的國家意識保持一定的距離，看起來是透過消費志向的轉換改變自己的形像這個方法來應對自我認同的危機。如此的自我印象的轉換計畫，不僅於電影這個媒體中而是屬於綜合性的國民營運，2008年的電影現象不過是這樣的橫斷文化性的計劃案的一部分。

一方面如此的變化，可能是過去冷戰體制下的亞洲各個開發國家，共同的經驗⁷⁴。冷戰期威權主義體制下達到高度成長的東亞各國，經過80年代以後民主化進步，舊體制派與市民派針對國家的權益進入政治鬥爭的場面。特別是1997年亞洲金融危機與美國介入構造調整政策以後，更形顯著。同時，這樣的民主化時代將國民捲入伴隨國家資本的新政治鬥爭舞台(動員電視或手機，網路的鬥爭)所喚起國家意識的國民電影也增加了。並非觀念性的意識形態鬥爭，以市民的政治性怨恨為背景，僅於當下的市民性連結把它當做武器在新的鬥爭模式中，目的在於將新的國民電影提升集團意識加入政治鬥爭當中。

⁷² トム・ガニング／濱口幸一訳 (1998) .

⁷³ 參見加藤幹郎 (2006)『映画館と観客の文化史』中公新書.

⁷⁴ 山之内靖將第一次世界大戰以後的國民國家的總力戰體制的連續性中，冷戰崩潰後的全球化進行中世界是透過國家統制

國民如同回歸到緩慢自然的狀態看見「再魔術化」的時代有關此內容參閱山之内靖 (2003)、(2004) .

跨越台灣這個視野，如此以於東亞各國「後冷戰期的國民電影⁷⁵」這個脈絡中來看「後新電影現象」，可能會看到不同的情景。

那麼我們所主張的在「口語文化」的集團性所實現的「後新電影現象」，參加是成立於自我目的化的溝通。因此在中井・班雅明所「意味」的集團性「身體投契的媒體空間」或者是韓森所主張的參加者各自的自律性與從擔保多樣性的「公共圈」這個場所，被遠遠地切離的「場所⁷⁶」。然後於這個被封閉的「場所」成為問題的是，當然是「倫理」。為了考慮這個倫理問題，重新將「後新電影」放到台灣電影史中來看的話，我們能從中獲得甚麼意涵呢。如果要用一句話來說的話，那是「劇情片想像力的消失」這樣的狀態是我個人的想法。這裡所謂的「劇情片想像力的消失」也就是由Peter Brooksmith 所提倡的演出法(dramaturgy)所構成的概念⁷⁷。那是於社會變遷過程中，人們失去道德判斷能力處於空白狀態，以簡單明瞭的人格表現方式來演出美德與惡德之間的衝突，用這樣的善惡二元論的演出法來凸顯人們對倫理的想像力。在回顧台灣的電影史時，例如健康寫實電影(李行:1963「養鴨人家」,白景瑞:1968「寂寞十七歲」),瓊瑤電影(宋存壽:1973「窗外」),抗日電影(劉家昌:1975「梅花」)等這些各類型的電影中必定存在著道德矛盾,歇斯底里式的情感表現,喚起當時觀眾的情感。這樣的劇情片「強烈的身體描寫」,於新電影中如同掉入濃厚陰暗的身體描寫中,在後新電影中,隨著這樣的「強烈的身體描寫」的消失觀眾的「視線」也消失了。更深刻的是觀眾這樣的倫理性的「視線」的喪失,人類對於「生」隱藏著絕對無法避免的「暴力」的這個看法。2008年台灣「電影的空間」就是這樣的「場所」。

最後回到文章開始時的教室,把影像當作物品隨身攜帶,希望與群體有連帶感的時候再拿出來這種捕捉女學生們的生活光景。在那裡聽到的那個奇妙的聲音,在現代台灣的影像溝通的社會性的關係中,或許她們在某些地方表現出對這種在道德觀上的困惑。

⁷⁵ 在金融危機以後的泰國,以王朝史觀為背景的暹羅宮故事電影以鉅額的製作費完成並叫好賣座,在日本也於小泉政權期對應高漲的國家意識所制作的多數電影。此外,以這樣的觀感上看近年來的包括「韓流」的韓國大眾文化的流行現象,這也許是在美國最強力介入的構造調整進行中冷戰體制下所形成社會構造的瓦解這個體驗「國民危機」的韓國社會,進行大規模轉換自我形象的媒體事業。

⁷⁶ 在此處這個「場所」無法肯定的是Martin Heidegger所講的轉換技術性的「布置」這個「存在論」並非藉由必然所被準備。用漢視電影這個媒體「存在」的形式,換句話說是藉由封閉的連帶所出現這樣的「場所」。此外在Hansen Miriam (1994-b)韓森對後期電影所期待的「公共性」,也就是故事無法回收的電影接受方式。之後將近經過15年用現在的觀感上看,到不如從電影院這個故是電影的技術性「布置」出來的場所,也就是將現代都市裝飾用巨大的螢幕或網路上所出現各式各樣的影像,比社會性的更直接具有影像溝通「布置」的功能。還有圍繞在這樣的影像媒體的推測韓森本來把「公共圈」這個概念建構於參考「初期電影」的時代上,電影院這個技術性的「布置」尚未成立,公共的廣場與舞台這種場所以高度的現場表演形態來看,這可能是當然的結論。

⁷⁷ 參閱ピーター・ブルック/四方田 犬彦・木村 慧子訳 (1976/2002)、トマス・エルサー/石田美紀・加藤幹郎訳 (1972/1998)。

参考文献

—中国語—

- 小野 (1986) 『一個運動的開始』(人間叢書 54) 時報出版公司・
- 小野 (1988) 『白鴿物語』(人間叢書 138) 時報出版公司・
- 李天鐸 (1997) 『台灣電影：社会興歷史』亞太圖書出版社・
- 李幼新編 (1986) 『電影・電影人・電影刊物』(自立叢書 27)
- 李垂梅 (2003) 『台灣新電影二十年』台北金馬影展執行委員會編・
- 迷走・梁新華編 (1991) 『新電影之死』(戰爭機器 3) 唐山出版社・
- 迷走・梁新華編 (1994) 『新電影之外／後』(戰爭機器 13) 唐山出版社・
- 黃仁 (2004) 『台灣影評六十年：台灣影評史話』亞太・
- 張宏維 (2008) 「由文建會預算結構看台灣文化政策演變」國立中山大學藝術管理研究所碩士論文。
- 陳儒修 (1994-a) 『台灣新電影的歷史文化經驗』萬象・
- 陳儒修 (1994-b) 「八十三年度國片輔導金評審工作報告」『1994 年台灣電影年鑑』14-16 頁。
- 梁良 (1993) 『電影人的真面目』淑馨出版社・
- 游士賢 (2004) 「台灣電影產業生存策略 2004—2006：從韓國電影市場解析台灣現況」國立政治大學經營管理碩士學程全球經營與貿易組碩士論文・
- 焦雄屏編著 (1988) 『台灣新電影』(人間叢書 117) 時報出版公司・
- 鄒念祖 (2001) 「國片輔導金制度研究」國立交通大學傳播研究所碩士論文。
- 盧非易 (1998) 『台灣電影：政治・經濟・美學』遠流・
- 蕭阿勤 (2000) 「民族主義與台灣 1970 年代的『鄉土文學』：一個文化(集体)記憶變遷的探討」『台灣史研究』第 6 卷第 2 期 77-138 頁。
- 蕭阿勤 (2002) 「抗日集體記憶的民族化：台灣 1970 年代的戰後世代與日據時期台灣新文學」『台灣史研究』第 9 卷第 1 期 181-239 頁。
- 戴伯芬 (1990) 「媒體產業的全球地方形構：台灣有線電視的政治經濟學分析」國立台灣大學建築與城鄉研究所博士論文。
- 蘇顯星 (2002) 「戰後台灣文化政策變遷歷程研究：歷史結構分析」國立台南師範學院鄉土文化研究所碩士論文。

—日本語—

- 兩宮昭彦 (2000) 『帝政期ドイツの新中間層：資本主義と階層形成』東京大学出版会・
- 有沢 広巳 (1994) 『ワイマール共和国物語』(上・下卷) 東京大学出版会・
- Y・イシャグプール／三好信子訳 (2001/2002) 『ル・シネマ：映画の歴史と理論』新曜社・<Ishaghpour Youssef : Le Cinéma>
- ソースティン・ヴェブレン／高哲男訳 (1889/1989) 『有閑階級の理論』ちくま学芸文庫・<Veblen Thorstein : The Theory of the Leisure Class>

- 内田隆三 (1987) 『消費社会と権力』岩波書店・
- エドワード・J・エプスタイン／塩谷紘訳 (2005/2006) 『ビッグ・ピクチャー：ハリウッドを動かす金と権力の新論理』早川書房・<Epstein Edward Jay: The Big Picture: Money and Power in Hollywood>
- トマス・エルサー／石田美紀・加藤幹郎訳 (1972/1998) 「響きと怒りの物語：ファミリー・メロドラマの所見」岩本憲児・竹田潔・斉藤綾子編 『新映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社・
- pp14-43・<Elsaesser Thomas: Tale of Sound and Fury-Observations on the Family Melodrama>
- 大黒岳彦 (2006) 『<メディア>の哲学：ルーマン社会システム論の射程と限界』NTT出版・
- 小笠原欣幸 (2008) 「2008年台湾総統選挙分析 — 政党の路線と中間派選挙民の投票行動」小笠原欣幸ホームページ (<http://www.tufts.ac.jp/ts/personal/ogasawara/>)
- 荻野雄 (2006) 「ジークフリート・クラカウアーの新中間層論」『京都教育大学紀要』No. 108, 京都教育大学, pp83-99・
- 荻野雄 (2007-a) 「クラカウアーの『カルガリからヒトラーへ』(1)」『京都教育大学紀要』No. 111, 京都教育大学, pp17-34・
- 荻野雄 (2008-b) 「クラカウアーの『カルガリからヒトラーへ』(2)」『京都教育大学紀要』No. 111, 京都教育大学, pp. 35-53・
- ウォルター・オング／高柳俊一・橋爪由美子訳 (1981/1992) 『生への闘争：闘争本能・性・意識』(叢書・ユニベルシタス)法政大学出版局・<Ong Walter J: Fighting for Life- Contest, Sexuality, and Consciousness>
- ウォルター・オング／林正寛・糟谷啓介・桜井直文訳 (1982/1991) 『声の文化と文字の文化』藤原書店・<Ong Walter J: Orality and Literacy>
- トム・ガニング／濱口幸一訳 (1998) 「驚きの美学：初期映画と軽々しく信じ込む(ことのない)観客」岩本憲児・竹田潔・斉藤綾子編 『新映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社・pp102
- 118・<Tom Gunning: An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (in) Credulous Spectator>
- 萱野稔人 (2005) 『国家とは何か』以文社・
- ジョンKガルブレイス／鈴木哲太郎訳 (1976/1978) 『ゆたかな社会』(第3版)岩波書店・<Galbraith John Kenneth: The Affluent Society>
- 北田暁大 (2004) 『<意味>の抗い：メディアーションの文化政治学』せりか書房・
- ジークフリート・クラカウアー／平井正・斉藤松三郎 (1928/1985) 『ギンスター：クラカウアーの自伝小説』せりか書房・<Kracauer Siegfried: Ginster>
- ジークフリート・クラカウアー／神崎巖訳 (1930/1979) 『サラリーマン：ワイマール共和国の黄昏』法政大学出版局・【Kracauer Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland】

- ジークフリート・クラカウアー／丸尾定訳(1947/1970)『カルガリからヒトラーへ：ドイツ映画1918-1933における集団心理の構造分析』みすず書房・<Kracauer Siegfried: Von Caligari zu Hitler-Eine psychologische Geschichte des deutschen Films>
- ジークフリート・クラカウアー／船戸満之・野村美紀子訳(1963/1996)『大衆の装飾』(叢書ユニベルシタス)法政大学出版局・<Kracauer Siegfried: Das Ornament der Masse-Essays>
- ジョナサン・クレリー／遠藤知巳訳(1990/2005)『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティー』以文社・<Crary Jonathan: Techniques of the Observer-On Vision and Modernity in the 19th Century>
- ジョナサン・クレリー／長谷正人・岩槻歩訳(1995/2003)「解き放たれる視覚：マネと「注意」概念の出現をめぐる」長谷正人・中村秀之編『アンチ・スペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会，pp143-180・<Crary Jonathan: Unbinding Vision-Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century>
- 黄俊傑／白井進訳(2007/2008)『台湾意識と台湾文化：台湾におけるアイデンティティーの歴史の変遷』東方書店・<黄俊傑：台湾意識与台湾文化>
- ジャン＝リュック・ゴダール／奥村昭夫訳(1998)『ゴダール全批評・全発言II1967-1985』筑摩書房・<Godard Jean-Luc: Godard Coffret>
- 後藤嘉宏(2005)『中井正一のメディア論』学文社・
- ジャン＝ルイ・コモリ／鈴木圭介訳(1971/1999)「技術とイデオロギー：カメラ、遠近法、ディープ・フォーカス」岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『新映画理論集成②知覚／表象／読解』フィルムアート社，pp32-103・<Comolli Jean-Louis: Technique et Idéologie: Caméra perspective profondeur de champ>
- 斉藤綾子(2006)「総論：欲望し、感応する身体：横断的思考への誘い」斉藤綾子編『映画と身体／性』(日本映画史叢書⑥) 森話社，pp7-48・
- 佐藤卓己(1998)『現代メディア史』(岩波テキストブックス) 岩波書店・
- 佐藤幸人・竹内孝之編(2004)『陳水扁再選-台湾総統選挙と第二期陳政権の課題-』アジ研トピックリポート No. 51・
- 佐藤幸人・池上寛編(2007)『台湾総合研究I：企業と産業』(調査研究報告書) 日本貿易振興機構アジア経済研究所・
- ヴァネッサ・シュワルツ／菊池哲彦訳(1995/2003)「世紀末パリにおける大衆の嗜好：モルグ、蠟人形、パノラマ」長谷正人・中村秀之編『アンチ・スペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会，pp223-262・<Schwartz Vanessa R: Cinematic Spectatorship before the Apparatus-The Public Taste for Reality in Fin-de-siecle Paris>
- ベン・シンガー／長谷正人訳(1995/2003)「モダニティー・ハイパー刺激、そして大衆的センセーションの誕生」長谷正人・中村秀之編『アンチ・スペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会，pp263-302・<Singer Ben:

- modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism>
- 菅野敦志 (2005)「戦後台湾における文化政策の転換点をめぐって：蒋経国による「文化建設」を中心に」『アジア研究』アジア政経学会，Vol51.No3，pp. 41-59・
- 隅谷三喜男・劉進慶・涂昭彦 (1992)『台湾の経済：典型NIESの光と影』東京大学出版会・
- 高島直之 (2000)『中井正一とその時代』青弓社・
- 武川正吾 (2007)『連帯と承認：グローバル化と個人化のなかの福祉国家』東京大学出版会・
- セルジュ・ダネー／梅本洋一訳(1994/1996)『不屈の精神』フィルムアート社・<Daney Serge : Persévérance - Entretien avec Serge Toubiana>
- 中井正一 (1964-1981)『中井正一全集：文化と集団の論理』(全4巻)美術出版社・
- マルティン・ハイデガー／小島威彦・アルムブルスター訳(1953/1965)『技術論』(ハイデガー選集18)理想社・<Heidegger Martin : Die technik und die Kehre>
- 蓮實重彦 (2004)『国際シンポジウム 小津安二郎 生誕100年「OZU 2003」の記録』(朝日選書)朝日新聞社・
- 蓮實重彦 (2008-a)『映画崩壊前夜』青土社・
- 蓮實重彦 (2008-b)『映画論講義』東京大学出版会・
- エティエン・バリバル／松葉祥一訳 (1998/2000)『市民権の哲学：民主主義における文化と政治』青土社・<Balibar Étienne : Droit de cité. Culture et politique en démocratie>
- ロラン・バルト／佐藤信夫訳 (1967/1972)『モードの体系』みすず書房・<Barthes Roland : Système de la mode>
- 林健太郎 (1963)『ワイマル共和国：ヒトラーを出現させたもの』中公新書・
- スティーブン・ヒース／夏目康子訳 (1976/1999)「物語の空間」岩本憲児・武田潔・齊藤綾子編『新映画理論集成②知覚／表象／読解』フィルムアート社 pp136-175・<Stephen Heath : Narrative Space>
- ピーター・ブルック／四方田犬彦・木村慧子訳 (1976/2002)『メロドラマ的想像力』産業図書・<Brooks Peter : The Melodramatic Imagination-Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess>
- ジャン＝ミッシェル・フロドン／野崎敏訳(1998/2002)『映画と国民国家』岩波書店・<Frodon Jean-Michel : Projection nationale cinema et nations>
- グレゴリー・バイトソン／宇波彰・平井正訳 (1943/1986)『大衆プロパガンダ映画の誕生：ドイツ映画『ヒトラー青年クヴェックス』の分析』御茶の水書房・<Bateson Gregory : An Analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex>
- ヴァルター・ベンヤミン／大峯顕・高木久雄編集解説 (1919/1970)『ドイツ・ロマン主義』(ヴァルター・ベンヤミン著作集4)晶文社・<Benjamin Walter : Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik>
- ヴァルター・ベンヤミン／浅井健二郎編訳・久保哲司訳 (1995)『ベンヤミン・コレクション I』ちくま学芸文庫・<Benjamin Walter : Benjamin Walter Collection I>

- ヴァルター・ベンヤミン／浅井健二郎編訳・三宅晶子ほか訳（1996）『ベンヤミン・コレクションⅡ』ちくま学芸文庫・<Benjamin Walter: Benjamin Walter Collection II>
- ジャン・ボードリヤール／今村仁司・塚原史訳（1970／1995）『消費社会の神話と構造』紀伊国屋書店・<Baudrillard Jean: La Société de consommation>
- デイビッド・ボールドウェル／杉山昭夫訳（1986／1999）「古典的ハリウッド映画：語りの原理と手順」岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『新映画理論集成②知覚／表象／読解』フィルムアート社，pp176-196・<Bordwell David: Classical Hollywood Cinema-Narrational Principals and Procedures>
- マーク・ポスター／室井尚・吉岡洋訳（1990／1991）『情報様式論：ポスト構造主義の社会理論』岩波書店・<Poster Mark: The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context>
- ローラ・マルヴィ／斉藤綾子訳（1985／1998）「視覚的快楽と物語映画」岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社，pp126-141・<Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema>
- 見田宗介（1996）『現代社会の理論：情報化・消費化社会と未来』岩波新書・
- 山之内靖（2003）「総論：総力戦体制からグローバリゼーションへ」山之内靖・酒井直樹編『総力戦体制からグローバリゼーションへ』平凡社，pp29-78・
- 山之内靖，伊豫谷登士翁，成田龍一 編（2004）『再魔術化する世界：総力戦・“帝国”・グローバリゼーション』御茶ノ水書房・
- 吉田正純（2003）「生活に対する勇氣（前編）：一五年戦争初期・京都の消費生活者運動と雑誌『美・批評』集団における「学習」の位置：中井正一たちと＜抵抗の学習＞をめぐる諸問題（1）」『生涯教育学・図書館情報学研究』vol. 2，京都大学，pp7-38・
- 吉田正純（2004）「《精神の明晰》—『世界文化』集団の抵抗と学習：中井正一たちと＜抵抗の学習＞をめぐる諸問題（2）」『生涯教育学・図書館情報学研究』vol. 3，京都大学，pp35-59・
- ニクラス・ルーマン／佐藤 勉訳（1984／1993）『社会システム理論（上）』恒星社厚生閣・<Luhmann Niklas: Soziale Systeme- Grundriß einer allgemeinen Theorie>
- 若林正文（2004）『台湾ナショナリズムと「忘れえぬ他者」』『思想』第957号，岩波書店，pp108-125・
- 若林正文（2008-a）『台湾の政治：中華民国台湾化の戦後史』東京大学出版会・
- 若林正文（2008-b）『台湾総合研究Ⅱ：民主化後の政治』（調査研究報告書）日本貿易振興機構アジア経済研究所・
- 和田伸一郎（2006）『メディアと倫理：画面は慈悲なき世界を救済できるのか』NTT出版・

- Bordwell David(2006) *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press.
- Elsaesser Thomas and Buckland Warren (2002) *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, A Hodder Arnold Publication.
- Friedberg Anne (1995) "Cinema and Postmodern Condition" , in Williams Linda ed, *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, pp59-86.
- Hansen Miriam (1994-a) *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press.
- Hansen Miriam (1994-b) "Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere" , in Williams Linda ed, *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, pp134-152.
- Hjort Mette and Mackenzie Scott ed (2000) *Cinema and Nation*, Routledge.
- Hou Hsiao-Hsien, Chu Tien-Hsin, Tang Nuo, Hsia Chu-joe (2004) "Tensions in Taiwan" *New Left Review* 28, July-August (<http://www.newleftreview.org/?view=2516>)
- Schatz Thomas (1993) "The New Hollywood" in Jim Collins ed, *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, pp8-36.
- Shaviro Steven (1993) *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press.
- Thompson Kristin (2003) *Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press.
- Vitali Valentina and Willemen Paul ed (2006) *Theorising National Cinema*, Palgrave Macmillan.
- Williams Linda (1991) "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess" in Cohen and Braudy eds, *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, pp207-221.
- Yang Edward (2001) "Taiwan Stories" *New Left Review* 11, September-October 2001 (<http://www.newleftreview.org/?view=2350>)

【資料】

『台湾電影年鑑』行政院新聞局・(各年)
行政院主計處的ホームページ (<http://www.dgbas.gov.tw/mp.asp?mp=1>)

ポスト新電影の20年

文藻外語學院日本語学科

平片正伸

はじめに

忘れられない光景がある。昼休みの鐘がなり、午前中の授業を終えた学生たちがおもむろに弁当を広げるなか、二人の女学生が起立しクラスメートとなにやら交渉を開始する。これから食事をとりながら教室に設置されたプロジェクターシステムを使ってクラス全員で映画を鑑賞するのだという。クラスメートの了解を取り付けた二人は早速USBメモリに取り込んだ動画ファイルを起動させ、昼食を頬張るクラスメートたちもぶっきらぼうに映画鑑賞へと興じていく。どうやら日本映画らしいのだが、しばらくして若いサラリーマンが同僚の女子社員に向かって話しかける場面になる頃には、学生たちはポツリポツリと声を上げ、二人の若い男女が映る画面を睨み立て始める。仕舞いに、ある女子学生が画面に向かって発した言葉によって教室には大きな笑い声が広がっていった。

台湾の技術学院でよく見かける光景だと言われればそれまでの話なのだが、このときの様子はその後も私の中から消え去ることなく、今でも下腹あたりに重く沈んでいる。何がそんなに気になるというのだろうか。恐らくそれは、最後に女学生が発した声の響きなのだ。テレビドラマの焼き直しのような薄い印象しか残っていないその画面に向かって発せられた声は、同時に自身の言葉に対するクラスメートの同意を期待するかのように教室を横切っていく、一拍おいて彼女の求めに答えるようにクラスメートたちの笑い声が教室に溢れていく。その様子は、映像を見つめる学生間の集団的なコミュニケーションとしてどこまでも中心性を欠いた空間を浮かび上がらせ、その場に居合わせた者をどこか居心地の悪い気持ちにさせる作用があった。

携帯用のメモリの中に他の雑多なファイルと一緒に放り込まれた映像を、教室内でぐるぐると循環させるようにしながら、集団的なコミュニケーションをぎこちなく展開する学生たちの姿を発見してから間もなく、巷では台湾映画の大ヒットが話題になり始めた。

しばしば「映画は体験のメディアだ」ということが言われる。「手に汗握る痛快なアクション」だの「涙なくして語れない恋愛劇」だの「胸躍るようなミュージカル」だのと世界中の人々は遠い昔から現在に至るまで、時と場所を選ばず興奮気味に映画のスクリーンに

投影されたイメージをある種の「体験」という形に変換しながら他者に向って映画を語ってきた。しかし、半ば常識化しているこのリアリズムとイリュージョニズムという二つのイデオロギーに支えられたハリウッド古典映画の体験空間¹は、あらゆる時代とあらゆる場所で使用可能な映画受容のリアリティーとしてこれからも映画ファンの間を流通し続ける保証はどこにもない。

例えば、ミリアム・ブラトゥー・ハンセンは、「体験のメディア」としての映画を歴史的に相対化する方向でハリウッド古典映画の以前と以後における観客の主体的ポジションを比較している。ハンセンによると、論文が執筆された90年代半ば当時ハリウッドでは、グローバルな企業ネットワークが出現し、音楽・食品・ファッション・広告などの情報と連動した多様な観点から観客の注意を喚起する映画が、古典的物語映画に代わって一般化しているという。また従来語られていた「テキストや装置によって差し出された空間に統合されたポジション」に存在する理念上の「観客」という概念は、そうした現実によって陳腐化し、映画研究における主体概念は変質しつつあるともいう。また、そうしたメディアに浮かぶ雑多な刺激に身をゆだねる観客のあり方は、トム・ガニングがハリウッドの初期映画研究で提示した「アトラクションの映画²」（伝統的な大衆芸能との連続性なかで演じられる身体運動やポルノグラフィや大衆演劇を、時に現実社会の出来事と接続する形で観客に直接的に語りかけるライブ・パフォーマンス性の高い見世物）を受容する観客の主体的位置取りと類似しており、古典映画が持っている固定化された観客のポジションよりもむしろ、「前期映画：アトラクションの映画」（グリフィス以前の時代）と近年の「後期映画：ニューハリウッド映画³」（恐らくハンセンの念頭にあるのはスピルバーグ以後という時代感覚だろう）がもつ、イデオロギーから開放された観客主体の位置取りが、より本来の自然のあり方に近いのかもしれないと論じている。また、そうした即興性・解釈・予測不可能性に支えられた不安定だが自由度の高いポジションにある多様な主体が、映画という経験を通して均質化されないオルタナティブな受容と、多元的な意味を生成する公共性に繋がっていき、社会を文化的、政治的に活性化するのではないかというふうに、近年の注意喚起型の映画が、ある種の「公共圏」を喚起することに期待をかけている⁴。

以上の議論から読みとれる含意は、従来考えられていた映画の発展史観からは転倒した

¹ これについては、ジャン＝ルイ・コモリ／鈴木圭介訳（1971／1999）、スティーブン・ヒース／夏目康子訳（1976／1999）、デイビッド・ポールドウェル／杉山昭夫訳（1986／1999）を参照。

² トム・ガニング／濱口幸一訳（1998）を参照。

³ Thomas Schatz（1993）は、巨額の予算を投じたブロックバスターの登場と新しいハリウッドの産業形態が、文字、映像、音楽メディアなどに関連しながら物語の一貫性に意識的に亀裂を入れ複数的な読みを可能にする映像テキストを生産ようになったことを強調し、それを古典的ハリウッド映画と区別して「ニューハリウッド」と呼んだ。それに対し Bordwell David（2006）Thompson Kristin（2003）は、どんなに映画のスペクタクル化が進んだ現在にあっても、古典的ハリウッドの「物語規範」は有効に機能しているとして、それを否定している。またElsaesser Thomas and Buckland Warren（2002）p61においてElsaesser Thomasは、「ポスト古典的ハリウッド映画の過剰なスペクタクルは、古典主義の拒絶や不在ではなく、過剰な古典主義と考えるべきだ」と述べている。

⁴ Miriam Hansen（1994-b）は、観客による映像テキストの受容をめぐり、「古典的物語映画」という存立基盤から自由なポジションにある初期映画の受容のあり方を「公共圏」概念の中で論じるわけだが、そうした物語に回収されない受容様式の実践としてジャーマン・ニューシネマの第一世代にあたるアレクサンダー・クルーゲ（Alexander Kluge）の映画活動を参照軸として挙げていることは興味深い。

方向で歴史は進行しているといった単線的な歴史観の組み替えではなく、映画作品と観客の間に成立するコミュニケーションの様式は決して不変であるわけではなく、コミュニケーションをめぐる社会的、文化的、技術的前提が変更されればその様式も変容するという非単線的で構築主義的な歴史の捉え方であろう。つまり我々がハンセンの議論を参照することでここで主張したいのは、本稿の主題である2008年の台湾映画のかつてないほどの大規模な観客動員という現象は、作品と観客のコミュニケーション基盤が以前と比べ大きく変容することで成立しており、従来の「映画体験」という受容様式を前提とした映画論では、この本質を捉えることはできないのではないかという疑問である。こうした問いを分析するためには、映画作品と観客の主体ががどのように関係しあい、どのようにその関係性の形式と機能を更新し続けるのかを理論的に考察した上で、そこを起点として具体的な対象の分析に進んでいかなければならないだろう⁵。

本稿は、2008年台湾映画の大ヒットを台湾映画史におけるひとつの事件として取上げ、80年代の台湾新電影で形成された映画というメディアのコミュニケーション基盤が変容することで、映画産業内における各アクターの社会関係が再構成される様子を考察していく。議論は、まず映画の受容様式を規定するメディアと観客の主体について理論的に分析を加えた後、メディア論的視点から台湾新電影現象を歴史的に概念化し、それを対照軸として2008年の「ポスト新電影現象」を考察するという手順で進行する。

1. ファシズムとユートピア：ベンヤミンと中井正一のメディア論

映画と観客の主体性という関係を考えるとき、我々はどのような方向から思考を延ばしていけばいいのだろうか。現在映画学は、映画を見る主体をどう捉えてゆくのかという点で理論的更新に向けて待機の状態⁶にあると思うのだが、ここではまず、既存のコミュニケーション論やメディア論の主体理論を援用するために、観客が映画を見るという行為はひとつのコミュニケーション過程であると仮定し、分析の取っ掛かりとして、ニクラス・ルーマンのよく知られたコミュニケーション概念⁷を参照しよう。ルーマンによれば、コミュニケーションとは、ある情報の選択(①)、その情報の伝達のあり方についての選択(②)、受け手による(①)と(②)の差異の観察(③)という三つの選択の不可分な統一体であるという。例えば、男性の国語教師が女生徒の作文を褒めるとき、直接対面して彼女の作文を褒める場合と、ピンクの便箋に作文に対する好意的な言葉を手書きで綴り手紙として郵送した場合とでは、当然女学生の男性教師に対する態度は大きく異なるだろう。ことに

⁵ ハンセンの論考と並んで、本稿執筆のきっかけとなったのは、ミッシェル・フーコーの影響下において19世後半の視覚性の変容を、「観察者」という主体編成の政治学として描き出した研究、ジョナサン・クレーリー／遠藤知巳訳(1990/2005)である。

⁶ 「古典的物語映画」以降に提出された映画観客の主体的ポジションについて言及のしたものとしては、ローラ・マルヴィ／斉藤綾子訳(1985/1998)、Williams Linda(1991) Shaviro Steven(1993)、Friedberg Anne(1995)、斉藤綾子(2006)などで展開された画面上の身体表象あるいは観客の身体性に関する研究が参考になる。

⁷ ニクラス・ルーマン／佐藤 勉訳(1984/1993) p242を参照。

後者の場合は、以後ふたりは挨拶を交わすことさえ躊躇われる関係へと変質してしまう可能性もある。つまり交換される情報と同程度、またはそれ以上に伝達のあり方がコミュニケーションの意味（③の過程）を規定してしまうのである。「なに」を「どのように」伝えるのか。ただし、「どのように」伝えるかというコミュニケーションの次元は、その全てがピンクの便箋というモノ性に規定されているのではない。ここで注意しなければならないことは、飽くまでも重要なのはピンクの便箋という物理的な次元ではなく、ピンクの便箋に手書きで好意的な褒め言葉を綴るといった情報様式⁸のほうである。つまりピンクの便箋というモノに言葉を載せることで社会的に構成される「言説」が重要なのである。

それでは、このようにして「なに」を「どのように」という形で二つの次元に分割されたコミュニケーションの過程に、コミュニケーションの担い手である主体はどのように関係するのであろうか。ルーマンのコミュニケーション過程における③の次元、つまり受け手が情報内容と伝達あり方（情報様式）の差異を観察する過程は、ピンクの便箋の例からも分かるように、受け手の主体が情報を伝えるメディアの「モノ性」と、メディアに情報を載せるという行為が付託される「集団性」という二つの方向から情報を意味づける認識過程であり、したがってこれは意識空間の中で情報を一元的に解釈していくような認識ではなく、モノと身体が触れあうと同時に社会という集団内において自己を発見し同一化していくという多元的な身体投企の認識過程として捉えていかなければならないだろう。そこで、以下では、さらに議論を掘り下げるために1920年代から30年にかけてドイツと日本のファシズム政権下において論じられたベンヤミンと中井正一⁹のメディア論を見ていくことにする。ただし、二人にはメディアを本格的に取上げた論考がなく、言語論や翻訳論、芸術論や作家論など多種多様な論考の中で断片的にメディアについて語っており、こうした断片的な議論を拾いながらメディア論として構成する作業はあまりに猥雑すぎて手間がかかるため、ここでは我々の興味からベンヤミンと中井の議論の共通項を整理しそのエッセンスを簡潔にまとめるという水準に留めたい。

具体的に彼らのメディア論を見ていく前に、まず二人がメディアを論じる背景として、当時の新聞や広告、映画やラジオ、レコードなど新しいメディアの機械装置的な魅惑に強く囚われているという点を強調しておきたい¹⁰。例えばよく言われることだが、ベンヤミンの『複製時代の芸術作品』の前半は、ある種の写真機や映画のカメラによる疎外論と読めるのに対して、後半はそうしたメカニクなメディア装置としての無声映画にファシズムに抗う可能性を見るという極めて接続の悪いやり方で機械文明に対して引き裂かれるよ

⁸ 「情報様式」という言葉は、マーク・ポスター／室井尚・吉岡洋訳（1990／1991）において提出された“The Mode of Information”という言葉を念頭においている。このマーク・ポスターの研究は、フランス・ポスト構造主義の議論をフランクフルト学派の問題系に橋渡しするような格好で、現代のメディア環境の条件とそれに規定された主体の布置の関係を考察している。

⁹ 中井 正一（1900～1952年）は京都の哲学者西田幾多郎の影響下にある日本の美学者、評論家、社会運動家である。戦前は京都帝国大学文学部、相愛女子専門学校講師として活躍したが、左翼活動により治安維持法違反の疑いで検挙され終戦まで政府の監視下に置かれた。戦後は国立国会図書館副館長に就任し、その基盤確立に尽力した。1930年代の中井正一については高島 直之（2000）が詳しい。

¹⁰ ヴァルター・ベンヤミン／浅井健二郎編訳・久保哲司訳（1995）、高島 直之（2000）を参照。

うな立ち位置を示している。一方、中井にしても未来派やキュピズムなどの芸術運動における「機械のロマン主義」と、機械による大衆文化の疎外を前提とした「大衆論」という当時の知識人が論じた主流の言説を批判し、そうした機械＝技術に対するオプティミズムとペシミズムをひとつに結合することで、人間にとっての技術の意味を明らかにしようとしている。こうした新しい産業技術の出現により機械的装置を通して人々が世界に接続されていくことに対するベンヤミン・中井の関心と執着が、当時新しく勃興しつつあったメディア文化に向ける彼らの眼差しを規定していると言えるだろう。それでは、具体的にいつて彼らのメディア論とはどういったものなのであろうか。ここでその基本的な枠組みとして、中井が提示した技術論をベンヤミンの言語論を参照しながら見ていく¹¹。

中井の媒体論を構成する基本的な用語としてMittel：媒介／Medium：媒在という二つの概念がある。これをボート競技という具体的な例で説明してみよう¹²。まずオールという道具＝技術とそれを使用する身体とのかかわり方について考えてみる。あらゆるスポーツについて言えるように、ある競技を「習得」することとは、その競技の規則や方法を思索的に「理解」することではなく、むしろ自ら身体－道具（オール）－自然（水）との関連性を「コツ」のような身体知の次元で体得するものである。こうした「コツ」習得の場面においては、「一本一本のオールを流さないこと、誤魔化さないこと、それはむしろ、いわゆるべき言葉ではなくて筋肉によって味覚されるべきもの」であり、いわば「主観も筋肉であり、客観も筋肉である」ような主観／客観の区分が無為化する状況がもたらされる。そこには、コーチの「いわゆるべき言葉」によって提示される「意識」的な理論や思想が入り込む余地はないだろう。とはいえ、そうした身体知の体得は、全く反省なく行われるというわけでもない。確かに、抽象的論理・思想を媒在（Medium）とした意識的反省はなされることはないのだが、自然（水）との人間（漕ぎ手）のたえざる試行錯誤のなかから、「ああ、そうであったのか」という事後的な反省が間断なく漕ぎ手へと要請される。つまり、理論・思想という「意識の面におけるメディウムの媒介」を経ることなく、自然との折衝の中から直接的＝無媒介的に主体に反省を迫る契機が「オールを漕ぐ」という現実的行動には見出されうるのである。この「無媒介の媒介」ともいうべき逆説的媒介を中井は媒体（Mittel）と呼び、体系的思想に代表されるMediumと区別している。こうした中井のMittel概念の性格について我々は、ベンヤミンが言語論において「言葉の意味は言葉を通して伝達されるのではなく、言語において実現するのであり、それこそが言語の精神的本質に対する直接性である¹³」と主張したことを念頭に置きつつ、「直接性＝無媒介の思想」とでも呼ぶことにしたい。中井においてMittelとは、人間の志向内容・メッセージ・意味・情報を「それを通して」交信する伝達装置などではなく、人間が「それにおいて」自然と

¹¹ ベンヤミン・中井の「メディア論」については、主に北田暁大（2004）と後藤嘉宏（2005）を参考にしてみよう。

¹² 以下、カギ括弧の言葉は、すべて中井正一（1964-1981）から引用。

¹³ ヴァルター・ベンヤミン／浅井健二郎編訳・久保哲司訳（1995）「言語一般および人間の言語について」p11。こうしたベンヤミンの「直接性＝無媒介の思想」は、初期ベンヤミンの著作「ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念」ヴァルター・ベンヤミン／大峯顕・高木久雄編集解説（1919/1970）や「翻訳者の指名」ヴァルター・ベンヤミン／浅井健二郎編訳・三宅晶子ほか訳（1996）pp387-412においても散見できる。

の関係性を漸進的に更新する場なのである。この後で触れるがこうしたMittel概念を備えた中井の映画論は、映画を単なるメッセージ伝達装置として捉える言説と鋭く対峙することとなる。

さて、こうしたMittel的に媒介されたボート競技は、〈個々の競技者—オール—水〉の関係性ばかりでなく、競技者どうしのコミュニケーション連関をも変位させることとなるはずだ。すなわち「そこでは自分というものは他のシートとの各々の特殊なる機能と部署にしたがって、共同相互依存としてのみその存在意義をもつ」のであり、とりわけスポーツにおいては「その共同に顧慮する道具の付託性よりも、むしろその相互の共同性そのもの」が問題となってくるのである。もちろん、個々で言われている共同性なるものは、理念的・思想的にあらかじめ統一性を保証されているような「共同性」ではなく、むしろ「上手くいってるな」という信念に基づいて、相互にディス・コミュニケーション的状况を調整し続ける動的な「協働性」というべきものである。社会契約さながらに、超越的な論理によって個人どうしが結びつくのではなく（Medium的媒介）、個人が自らを関数＝機能の一項として相対化し、他の項との関連そのものを反省する契機を持ち込むことが、「スポーツの持つ特殊なる空間的性格」なのだ。こうしたMittel的現実行動によって構成される集団に賭ける中井の知的態度を、我々は「協働性思想」と呼んでおくこととしたい。「社会集団的性格」と中井によって名指された協働性は、抽象的な意味によって統合された解釈共同体のあり方と鋭く対立するものと考えられる。技術において可能となるコミュニケーション空間は、もはや安易で均質的な同一性を前提できないのである。そういう意味ではベンヤミンと中井のメディア論は、帰属集団間における文化解釈をめぐる政治学という方法をとる文化研究を理論的に克服した場所に立っていると書いていいだろう。

すでに明らかなように、中井にとって映画・ラジオといった複製技術は、思想というMediumを解して鑑賞的・個人的に受容するような（機械技術文化以前の）美のあり方を粉碎し、人間が自然と無媒介に共存するような場、そして観念論的・個人的自足を許容しない協働性が実現されうるチャンスとして肯定的に捉えられている。このチャンスをカント的な個人主義において把握しようとするとき、機械を観照の対象とするロマンチズムと、組織に埋もれる個人性を嘆く疎外論が同時に招来されるのであって、両言説は実は同じ根をもったものなのだ。「直接性＝無媒介の思想」「協働性の思想」を内包した中井独特の媒体論こそが、機械＝技術文化に対する極端な楽観論・悲観論のいずれからも距離をとることを可能にしたのである。

それでは、「直接性＝無媒介の思想」「協働性の思想」が首尾よく実現される場とは、一体どのような場所なのだろうか。ここで中井は、映画というメディアに強い執着を示す。中井によると映画は文学と異なり表象と表象をつなぐ「である」「でない」といった断定的な言語関係が希薄で、ことに無声映画では言葉によってショットとショットの関係が方向付けされず、しばしば映画を見る観客は明示的な意味に出会えず立ち往生してしまう

という。フィルムの前後関係の流れを断ち切るようにコミュニケーションの失敗が演じられ、それを契機として問題のショットが意味を欠いた物質として立ち現れ、直接的に身体と繋がりあう。そのようにして、フィルムの物質性が持つただならぬ触感とともに、その欠如を埋めようと意味をめぐる問いが開始される。しかし、そこには解答を与えるような機構は用意されておらず、終点のない問いを無限に繰り返すほかなく、判断がどこまでも先延ばしされる過程の中で、自我と向き合う他者的な空間が生まれ、主客関係を溶解するように自他間を往還しながら際限なく空間の生成と廃棄という運動が続いていく。

観客のひとりひとりの反応の総和が、観客全体の反応を形成するわけだが、映画館においてはひとりひとりの反応が、次の瞬間に成立する集合反応によってあらかじめ規定されているのである。(中略) ひとりひとりの反応は、表明されることによって、お互いをコントロールする。

ベンヤミン／浅井健二郎編訳「複製技術時代の芸術作品」(1936／1995)『ベンヤミン・コレクション I：近代の意味』ちくま学芸文庫、p. 617 頁

ベンヤミンは、こうした「協働性の思想」の場を「集団的身体」という言葉に置き換え、無声映画を気散じて受容する観客たちでにぎわうパリの劇場空間なかに認めている。

さて、ここまでベンヤミンと中井のメディア論¹⁴を見てきたが、彼らが説く主体とは、コミュニケーションの失敗を契機として、メディアのモノ性とヒトの身体性が無媒介に接続され、意味を欠いた空間を埋めるように無限の問いかけが他者的空間の生成と廃棄を介して行われる、そうした運動過程に生じる何かだ。一方、ベンヤミンと中井はそうした「学びの運動」を組織する場として映画というメディアに注目し、当時の無声映画に、ファシズムに対して抗うプロレタリアート革命の契機を見出そうとする。しかしそうしたベンヤミンと中井のユートピアは、彼らと同時代人である社会学者ジークフリート・クラカウアーが、アメリカに亡命後『カルガリからヒトラーへ』で描いたように、その後、歴史によって否定されることとなるだろう。

¹⁴ 大黒岳彦(2006)は、現代思想における「メディア論」の系譜を①マクルーハンを代表とする「トロント学派」(後述のオングはこのグループに入る)②ベンヤミン③キットラー④ドブレ⑤デリダ⑥ルーマンという6つに分けて手際よく整理している。これまで整理してきたベンヤミン・中井の「メディア論」の柱となるに二つの仕組み「直接性＝無媒介の思想」「協働性の思想」は、マクルーハン以降の現代思想における「メディア論の系譜」(デリダ、ドブレ、ルーマン、キットラー)が共通に内包する要素ではあるが、主体の位置づけが前者はより近代的な自律性の余地を残している(したがってファシズムに対する手段と成りえる)のに対して、後者においては、個人の主体は言語やコミュニケーションのシステムのなかでのみ決定されるとして、その他律性が徹底されている。また一方で、「メディア論」は、「直接性＝無媒介の思想」によって自然界に身体を委ね、同時に「協働性の思想」によって人間社会に身体を委ねるという〈自然／社会〉にむかって人間身体を投企する認識過程だと捉えることができるが、「メディア論の系譜」は言語や社会システムという人間社会に特化した認識過程であると言えるだろう。いずれにしろ、ベンヤミン・中井の「メディア論」と現代「メディア論の系譜」の理論的な突合せは、今後の課題としたい。

2. 国民と映画の「ずれ違いの歴史」

メディアの物質性と直接的に接しながら他者を介して無限に繰り返されるという意味への問いかけ。そうした問いかけの場を、中井は「学びの場所¹⁵」と呼ぶ。我々はこれから、台湾の映画を実際に分析していくとき、この答えのない問いを繰り返すというロマン主義に満ちた「場所」を果たして効果的な分析道具として行使しえるのだろうか。そうした不安を解消するため、台湾映画について具体的な考察に入る前に、理論と現実あいだを架橋する形で、これまでみた「ベンヤミン・中井のメディア論¹⁶」（以下「メディア論」と表記）を、具体的な映画の歴史に即した形で語り直してみたい。

さて、ジャン＝リュック・ゴダールは、次のように語っている。

（大戦後の状況の中で）イタリア人は何者でもなく、だから彼らはまさに、自分たちが存在する必要があった。まさに、映像と呼ばれる、あの言葉で表すことのできない何かとして存在する必要があったわけだ。そしてぼくは次第にこう考えるようになった。それは、ある国の映画がその国の国民の映像を大きく変えることができた時はいつも、まさにイタリアの場合のように、その国民が自らのアイデンティティをなくしていた時だということだ。その国民は、あとは映像にしがみつくと以外になかったんだ。自らの映像をつくることにしがみつくと以外になかったんだ。「俺たちイタリア人を見てくれ。イタリア人というのはムッソリーニのことも、エチオピア侵攻のこともない。『無防備都市』のことだ。」

ジャン＝リュック・ゴダール／奥村 昭夫訳（1998）『ゴダール全評論・全発言Ⅱ』筑摩書房、p. 421.

大戦後のイタリアの状況は、国際的に孤立し、親ナチス・ドイツであったはずが、寝返ってムッソリーニ批判という形でドイツにも敵対するようになり、しかしそれと同時に、連合軍をも敵としていなければならなかった。さらに、連合軍による本土上陸の際、イタリアはほとんど戦わずに降伏したのであり、その上結果的には連合軍によってナチス・ドイツの占領から救われたという複雑な状況にあった。ゴダールが述べた、イタリア国民がアイデンティティを失っていた、という事実は、以上のような複雑な状況によってもたらされたものであ

¹⁵ これについては、吉田正純（2003）（2004）を参照。

¹⁶ ここで付言しておきたいのは、ベンヤミン・中井の「メディア論」の時代性である。ベンヤミンと中井はともに1920年代の映画状況前提として映画論＝メディア論を展開している。つまり、無声映画の説話様式＝モンタージュの弁証法的な視覚ショックに注目したのである。したがってベンヤミンはトーキーを否定したし、中井もそれから一定の距離をとっている。しかし、モンタージュを中心に据えた「メディア論」の時代性は、これを分析道具として現在の映画状況の考察の際に決して足枷とはならないであろう。なぜなら前述した通り、既に我々は「メディア論」を「＜自然／社会＞にむかって人間身体を投企する認識過程」というふうに、より大きな構えによってその本質の「読み直し」を行ったのだから。

る。一方、ゴダールはこれと同じようなことが映画史上、何度か世界に起きているとも述べている。国民にとっての国家の存在が映画によって与えられた事例として、第二次大戦後のイタリアのネオリアリズム以外に、革命後の20年代のロシア映画、両対戦間のドイツ映画、40年代から50年代のハリウッドが挙げられている。(ちなみに日本については、それは恐らく小津や溝口、成瀬など戦前からの作家が成熟期を迎える50年代から大島や増村、鈴木清順などの新しい監督が台頭してくる60年代ということになるだろう) また、フランスに関して、ヌーヴェル・ヴァーグが、初めて映画への愛、映画という「地図にはない国」を生み出したと述べている。

(ヌーヴェル・ヴァーグは) ひとつの国とも言うべきなにか、ユダヤ人にとっての「約束の地」への愛に似たなにか、つまり映画への愛をもたらしただ。

ジャン＝リュック・ゴダール／奥村 昭夫訳 (1998) 『ゴダール全評論・全発言Ⅱ』筑摩書房、p. 422

このようにゴダールは、映画と国民表象の関係性を強調する。政治的な危機によって国民的アイデンティティが揺るがしにされた時、映画は国民の主体的な欲望によって国民表象のメディアとして新しい表現を獲得するというわけだ。それでは、こうしたゴダールによる映画史の解釈は、「メディア論」とどのように関わっているのだろうか。まず国民的アイデンティティが危機に瀕するという状況だが、こうした状況を「メディア論」の文脈で考えるとどのように理解すればよいのか。恐らくそれは、意味をめぐる無限の問いかけという運動の過程で、他者の空間が閉ざされ「協働性の思想」空間によって補完されるはずの意味をめぐる共通前提が無効になった状況と言い換えることができるだろう。また、そうした状況で新しく立ち上がってくる国民のイメージ＝映画とは、ゴダールがイタリアを事例として言うように、他国に向って自らの存在の正当性を主張する方向でのみ成立しているわけではなく、むしろ無効になった国民的共通前提（「協働性の思想」空間）を取り戻すために組織された新しい映画のコミュニケーションの契機という意味で重要なのではないだろうか。したがってそこに現れてくる国民のイメージは、誰もが滑らかに自己を同一化し時に国家的な陶醉状態さえも引き起こしかねないという全体主義的な国民像では決してなく、そうした誰もが受け入れやすい国民像からは距離をとり、むしろ観察の対象として組織され、国民との間に積極的にコミュニケーションの失敗を喚起する国民像なのではないだろうか。フランスの批評家、ユセフ・イシャグプールは大戦後のネオリアリズムからヌーベルヴァーグへという新しい映画を念頭において次のように言う。

他の芸術作品の場合、鑑賞者は瞑想にふけて作品に入り込もうと努力するのだが、映画では普通、作品が観客に入り込んできて、観客は同一化と参加により、観想的な距離をまったく失って、アクションの情動的空間・時間の真っ只中に投入される。しかしながら、現代映画は、観客に距離と感想からなる美的態度を要求して、同一化と情動的な

参加（この情動的参加は、激しいショックやポルノグラフィなどの商業映画によって利用されている）を打破しようとするのだ。そこでは観客が映画作品の中心に投げ入れられるのではなく、作品のほう観客の視線にさらされて自らを位置づけ、観客をフレームの外に置く。このフレームの外とは、世界であり、歴史性—歴史や映画史や、またカメラの存在—である。

ユセフ・イシャグプール／三好信子（2001／2002）『ル・シネマ』新曜社、p. 85.

我々は、国民の危機に際して立ち上がる新しい国民表象＝映画をイシャグプールの言葉に倣って「現代映画」と呼ぶことにする。「現代映画」は国民との間に距離を設定し、新たな主体に向って無限の問いかけを組織する「学びの場」を社会的に根付かせる可能性を持っている。その最もよい成功例が、ヌーベル・ヴァーグであり、社会を巻き込みながら再帰的に映画というメディアに向って問いかけ続けることで映画を鍛え上げ（端的にジャン＝リュック・ゴダールの仕事を想起しよう）、現在もなおその刺激的な映画製作が続行されている。そう、今年ヌーベルヴァーグが50歳を迎えた年なのだ。

しかし、ここで我々が注意を向けようとしているのはヌーベル・ヴァーグのような例外的な（ゴダールは「映画への愛」＝トリュフォー的な映画愛が想起される：という言葉でヌーヴェルバーグの例外性に注意を向けている）成功例についてではない。むしろここで我々が注目するのは、「現代映画」による映画と国民のコミュニケーションの失敗が、必然として「学びの場」を社会に埋め込むように作用するわけでは決してないという事実だ。これまで世界中で出現した「現代映画」は大なり小なり有効な「学びの場」を形成できずに、国民とすれ違い続けてきたのである。我々がこれから行おうとする台湾映画の分析に有益な歴史認識は、ヌーベル・ヴァーグのハッピー・エンドではなく、むしろここで「すれ違い¹⁷の歴史」と命名することとなる、多くの国民国家が経験してきたであろう映画と国民を切り離す力学の方にある。（つまりゴダールの言葉を引けば、「イタリア人が自らの映像をつくることにしがみついた、その後を語ること）最後に、この「すれ違いの歴史」を稼働させる動的メカニズムを、やはり「メディア論」の視点から考察して本章を閉じることとしよう。

映画は元来、国民国家の運動の中で地域性・民族性に根ざした多様な人民を、均質的な国家空間へと再編成する役割を担って発展してきたメディアある¹⁸。したがって、どんな

¹⁷ この「すれ違い」という考え方は、ハイデガーの技術論における「立て組みGestell」という概念を思い起こせば理解しやすいかもしれない。ハイデガーは個々の技術は、それを構成する素材とそれを使用する人間との関係性、つまり技術的「布置」（技術的存在の露現の一様式）の下に配置され、「その時・その場所」という制限された用法の中で利用されているに過ぎないという。つまりこの技術的配置の一様式が「立て組み」である。「立て組み」は、技術的「布置」のあり方が変質すれば自ずとその様式を変えることとなる。つまり「すれ違い」という概念は技術的「布置」の前提となる“存在性”とは乖離してしまった技術的使用のあり方を指す。これについては、マルティン・ハイデガー／小島威彦・アルムブルスター訳（1953／1965）と和田伸一郎（2006）を参照。

¹⁸ 国民と映画の関係については、佐藤 卓己（1998）、ジャン＝ミッシェル・フロドン／野崎敏訳（1998／2002）、Hjort Mette and Mackenzie Scott ed（2000）、Vitali Valentina and Willemen Paul ed（2006）が詳しい。

に資本や作り手、演技者が多国籍になろうとも、その表現には国家の範疇に取り込まれていくような力学が働いてしまう。同様に、映画と観客のコミュニケーションの過程においても、意味をめぐって経常的に国家的な介入が執行され、また一方で、この国家介入の力学は「すれ違いの歴史」を動かす仕組みにも無論、大きく関わっている。ここで、この動的メカニズムを具現化するために、ナチスが政権を奪取する直前のドイツ映画の状況を、先にも触れたクラカウアーの論考を参考にしながら思い出してみよう。

19世紀末、第二帝政期ドイツ¹⁹では、ブルジョアジーが社会の全面的近代化に挫折し、ビスマルクの差配によって軍人でもある貴族や官僚と支配権を分け合っていた。第一次世界大戦の敗戦と重い戦後賠償によるハイパーインフレを経て行われた社会民主革命の後まで、このような跛行的な社会構造は持ち越され、民主主義定着の障害となった。ワイマールでは多くの国民、特に産業化によって都市に溢れた労働者と新旧中間層は、自由主義経済下における市場競争や人間関係の抽象化など近代化（ラティオ:Ratioの支配）によって疎外状態にあった²⁰。そして1930年からの世界恐慌によって失業者として街路に放り出された若い中間層は、積極的な政策を打てない社会民主党とロシアとの関係上イデオロギー偏重で現実の問題を扱えない共産党の間で政治的に尖り、ナチスの民族主義的な権威主義に陶酔することで近代化を否定していく。このように国民は、世界恐慌に対して、ナチズムの「奇妙な受容」による問題の解決を選択したのだった。こうした国民の、いかなるイデオロギー的概念よりも強力な心理的性向を反映した政治選択は、クラカウアーによって、当時の国民の精神構造を反映する映画を分析対象とした『カルガリからヒトラーへ』（以下『カルガリ』と表記）の中で論じられることとなった。

ワイマール時代のドイツ映画は、表現主義に代表される独特な表現形式により、現在の映画作品にまで影響を与えるような作品や映画人を数多く排出し、ドイツ映画史において黄金期を形成していた。クラカウアーによる『カルガリ』は、こうした実り多きワイマール期の映画が、ナチスの台頭によって衰退していく過程を主に3つの時期（①戦後期：1918～24②安定期：1924～29③ヒトラー前夜期：1930～33）に分け分析しているが、クラカウアーのここでの目的はワイマール期のドイツ映画にあるのではなく、それはあくまで、その後ナチズムに向かう国民の精神を映画作品の中に読み込んでいくことにある。それでは、どのようにして映画と精神の間に関係性を見出すのだろうか。クラカウアーは、次の6つの仕方でも両者を関係付ける²¹。①映画は「探偵小説」のような「魔法の鏡」として、自覚的・批判的にせよ無自覚的にせよ同時代の精神状況を表出させている。このとき映画は国民の心理状態の「象徴」として捉えることができる。②映画は、現存する精神傾向を指し示す「兆候」でありうる。③映画は観客を惹きつけるため、彼らの願望や抱いている社会イメージに沿う物語を提供している。その際映画は観客がありのままの現実を直視するこ

¹⁹ ワイマール共和国の歴史背景については、林 健太郎（1963）、有沢 広巳（1994）を参考にした。

²⁰ これについては、ジークフリート・クラカウアー／神崎巖訳（1930/1979）を参照。また帝政期ドイツからワイマール期の社会階層については、雨宮昭彦（2000）を参考にした。

²¹ ジークフリート・クラカウアー／丸尾定訳（1947/1970）「序論」pp5-13。

とを妨げ、「イデオロギー」として機能する。④映画は、人々に潜在している特定の考え方・感情を成長させる。それは「プロパガンダ」の有力な一手段でもある。⑤映画は想像力の産物として、現在の精神傾向のさらなる発展がいかなる帰結を引き寄せるかを「予感」している。⑥カメラは時に同時代の人の典型的な姿勢と「一体化」し、その立場から見える世界をスクリーンに映す。クラカウアーはこれらの観点によってスクリーン内の人物の内面を、その主体的布置の位置において、空間的に読み込んでいくのである。それでは、クラカウアーは、具体的にどのような問題意識から映画に人々の精神を読み取ったのだろうか。ここで肝心なのはこうしたワイマール期の映画を分析する上で基本原理となったクラカウアーの「批判的思考様式」である。

ドイツ語文献を体系的に使用した荻野雄のクラカウアー研究²²によれば、共和国後期のクラカウアーは、彼の思考のいわば終着点として置かれた「ユートピア」状況について、人間が自然の力に盲目的に屈服するのでも、ラティオの力によってそれを一方的に支配するのでもなく、「理性の働き」を通じて人間と自然とが宥和に達した状態にそれを定位していた。この理想が実現されるための不可欠の条件とみなされていたのが、近代の、特に資本主義体制の克服である。クラカウアーによれば近代は、ラティオが自律化し基本原理となった時代である²³。ラティオの支配は、超越論的主観が世界を一方的に組み立て直すという観念論的思考のうちに、また「個人」を労働者／消費者として貨幣と生産物との循環の中に組み入れる「商品」経済の体制のうちに顕現している。それゆえ近代においては、人間は長い自然（村落共同体）の呪縛から解き放たれながら、同時に内容を欠いた閉鎖的体系（ラティオ）に囚われ、やがて再び自然に侵食されていくのである。観念論に対しては、クラカウアーは、肥大したラティオを掘り崩すには、その支配の「物質的」具現である社会編成を瓦解させることが必要条件だと考え始める。彼は経済体制のラディカルな変革を説くようになり、個人意識を弱めた、言い換えれば自我の内在性を脱し、他者に開かれた人々が作り出す統一性に欠けた共同体を社会転換の帰趨する先として展望していく。変貌した社会の中で自然が統治していた時代の古き意味からも、ブルジョアジー時代の超越的「人格性」や「経済法則」などからも開放され、一切の神話的閉鎖系を拒否しつつ本質的に弱々しい理性のメッセージを受信していくとき、人々は自然と諧和して求めている「幸福」に達するだろう²⁴。

しかし、荻野が解説するクラカウアーの思考様式、つまり後期ワイマールにおける「ユートピア」の構想は、現実的にはクラカウアーによって理論化されることはなかった。か

²² 荻野雄（2006）（2007-a）（2007-b）を参照。

²³ ワイマールの中層とラティオによる人間疎外については、ジークフリート・クラカウアー／神崎巖訳（1930／1979）と荻野雄（2006）を参照。

²⁴ クラカウアーが思い描いた「ユートピア」は、＜自然・人間社会＞という両翼にバランスよく乗る（身体を投企する）ことで、自然の野蛮からも経済的な阻害関係からも自由になった関係性（認識）に達するという意味で、「メディア論」と親和性の高いコンセプトである。また、これはハンセンが観客の映画受容にみる「公共圏」（物語に回収されない自律的な場所）とも地続きの「場所」であろう。

わりにそれは、多くのエッセイのなかで展開された「街路論²⁵」にその断片が織り込まれるかたちで発表された。こうしたクラカウアーの思考は、ベンヤミン同様、都市空間の社会学者であるゲオルク・ジンメルという先達に影響されて、一種の「空間論」を組織する。個人主義的な近代世界が、相互に扉を閉ざしたブルジョアジーの私的個室によって象徴されるとすれば、ユートピアを幻視し得る場は、相互に匿名的な人間が流入し、一時的に係わりあう開かれた空間である。したがって、クラカウアーはしばしば近代世界で一般の人々が集う「公共的な空間」への愛着を示すこととなる。

まだ幼い頃からギンスター²⁶は、鉄道の駅にいるのが好きだった。ギンスターは今、駅に魅了された特別の出来事のことを思い出していた。それは彼がまだ編み物に熱中していたときのことだった。(中略) 絶えず新たに生まれては纏れあう雑踏の中にまぎれていることは幸せだった。この幸福の感情に包まれて、彼は駅舎のドーム型のガラス屋根の上に壮麗な輝きの網を投げかけるような心地になった。光の網は汽車の吐き出す煙と混ざって、暗闇の中に溶けていった。ついにはドーム型のガラス全体がひとつのきらめきとなり、なかで蠟燭が燃えている色鮮やかな紙提灯のように、輝き人間を透過していった。光に酔って、彼自身が赤々と燃え盛った。小さな布切れが忘れたまま、彼の手の編み棒の間でぶら下がっていた。

S. クラカウアー／平井正・斉藤松三郎訳 (1928/1985) 『ギンスター』せりか書房、p. 187.

クラカウアーは、このような「公共的な空間」を近代社会に対置させる世界の比喩的な像としてしばしば用いている。一方、こうした“公共空間”は、クラカウアーの思考を反映する「ユートピア」を観察する空間として捉えられ、パリとベルリンの街路の対比において、その表情の激しい対照を露にする。

パリの街路の全ては、それ自身の匂いとそれ自身の歴史を持っている。この歴史は過ぎ去ってしまったのではなく、あたかも今日の出来事であるかのようなお生き続けている。(中略) おそらくそれは、反対にパリでは現在が過去の仄かな輝きを身に帯びているせいであろう。(中略) 現在の街路を散策していても、それは既に思い出のようにおぼろげである。だが街路が喚起する思い出のなかでは、現実性（現実性を取り戻した世界）がそれに関する何階建ての夢と混交し、塵が星座と邂逅している。

²⁵ 1930年代に集中して執筆されたクラカウアーの「街路論」は、1964年ドイツ本国においてまとめられ『ベルリンの街路、それからどこか別の場所』というタイトルで出版された。しかし、これまで英語、日本語ともに翻訳出版されていない。したがって筆者は、まとめたかたちでクラカウアーの「街路論」を読めておらず、主に荻野雄(2007-a)における解説に頼った。また、ジークフリート・クラカウアー／船戸満之・野村美紀子訳(1963/1996)中のエッセイ「ある市街図の分析」「ホテルのロビー」「ごく普通の女店員が映画に行く」にはクラカウアーの「街路論」の一端が窺える。

²⁶ ギンスターとは、クラカウアーの自伝小説『ギンスター』に登場する主人公の少年の名である。

クラカウアー (1927)「パリの観察」—荻野雄 (2007)「クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』(1)」『京都教育大学紀要』pp. 29–30.

クラカウアーにとって過去と現在とを混交させているパリの街路では、人々は近代の歴史的相対性を意識ざるを得ない。このように1927年のエッセイ「パリの観察」においてクラカウアーは、パリの街路において、自然と宥和しておぼろげに立ち上る幻影(ユートピア)を見ているのだが、それに対して、1930年にベルリンの街路を描いた「街路の悲鳴²⁷」では、こうしたユートピアの幻影がラティオの力によってかき消されてしまう。

(ベルリンの)西部の街路は、対象のない恐怖を吹き込む。(中略)ここでは誰もが互いに何も期待せず、内容もなく空虚にぼんやりと道の流れていく。この空虚が、街路を数秒間これほど不気味にするのだろうか？(中略)私たちの後ろで一軒の家が鍵を降ろした。もはや空虚に耐えられなくなるとき、街路はそれを叫び出すのだ。

クラカウアー (1930)「街路の悲鳴」—荻野雄 (2007)「クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』(1)」『京都教育大学紀要』pp. 30.

その後、ベルリンの街路は、恐慌によって社会からはじき出された若者たちで溢れ、やがて野蛮な自然状態を希求するようになった若者たちは、政治的に尖鋭化していった。そして彼らは、社会民主党や共産党を嫌悪し、無条件の連帯によりナチズムによる民族的神話のファンタスマゴリーに陶酔していき、それと同時にドイツ映画も取るに足りないものになってしまった。一方、クラカウアーによる『カルガリ』は、映画というメディアを研究対象とし、かつてクラカウアーがユートピアの夢を託した街路の表情がナチズムへと変質してゆくという現実を、ワイマール期の映画表象に重ね合わせることで、人々の精神世界を描き出そうという試みであった。しかし、集団的な製作者のさまざまな思惑や表現様式が交差する「映画の空間」を、あまりにも素朴なやり方で「現実空間：街路」と結びつけ、ナチズムへと至る国民の精神世界を直接そこに反映させたため、多くの論者から批判が提出されることとなった。しかし、クラカウアーの失敗作『カルガリからヒトラーへ』で主張されたことは、そのすべてが誤りだったということでは決して無い。なぜなら、街路という都市の景観は、行き交う人々の精神世界がその空間を通して互いの身体に反映さ

²⁷ エッセイ「街路の悲鳴」は、クラカウアーがベルリンの路地において耳にした女性の叫び声からイメージして執筆された「街路論」である。

れるメディア的空間である点では、映画というメディアに類似しているからだ。ただ、クラカウアーは、そうした類似点を同質なものとして取り扱うという誤りを犯してしまった。そうした限界を認めた上で、クラカウアーの「街路論」と「映画論」をつき合わせながら、クラカウアーの思想を再考していくことは重要であろう。

さて、これまで見てきたように、ワイマール期において、国民と映画は従来の健全な関係を維持できなくなっていった。そうした国民と映画の「すれ違い」の原因となったのは、世界恐慌と政治的閉鎖感によって国民の間に立ち上った民族的神話のファンタスマゴリーである。つまり人々は、「内容を欠いた閉鎖的体系（ラティオ）に囚われ、やがて再び自然に侵食されてい」った訳だ²⁸。その後、こうした国家的ナショナリズムを背景にして台頭したナチスによって、映画というメディアはその機能を捻じ曲げられ、旨くそれを再利用されることで、国家的プロパガンダの装置として再び国民を熱狂させることとなったのである²⁹。

それでは次章以下において、これまで展開してきた映画のメディア的機能と歴史性についての議論を分析道具として、台湾新電影からポスト台湾新電影にいたる過程を具体的に考察してみよう。

3. 新電影と国民国家

台湾において映画と国民が決定的な「すれ違い」を演じるのは勿論、80年代の台湾新電影運動においてに

他ならない。ここでは台湾映画史に新電影が登場する前提として、中華民国という国民国家において、80年代当時、国民の主体がどのような位置に置かれていたかを確認することから始めよう。

国共内戦に敗れ台湾に転じた中国国民党は、「台湾解放」「大陸反抗」というスローガンのもと、アメリカの強力な軍事的、経済的支援により、西側諸国との経済関係を強化しながら国民経済建設を進めていった。その過程で国民党は、「中華文化復興運動」によって、日本統治期に「皇民化運動」によって定位されていた国民主体を中国国家権力文化のもとに定義し直し、司法制度や教育制度、軍事制度などの国民国家の枠組みに国民を取り込むことで、国家と国民を統一的な機構として再統合していった。またこうした動きは、冷戦体制下という国際政治の力学の中で、国内市場と国際市場を接合し資本をより効率的に循環させる自律的な国民経済の制度的基盤となることで、台湾の人民が中華民国の国民と

²⁸ ここでの「すれ違い」は、「神話」という自然界に片足を突っ込んだ口語的語りの蔓延によって、映画表現が政治的に包囲されることを指す。

²⁹ ナチのプロパガンダ映画に関しては、ジークフリート・クラカウアー／丸尾定訳（1947/1970）の「補遺：プロパガンダとナチの戦争映画」、グレゴリー・ペイトソン／宇波彰・平井正訳（1943/1986）を参照。

して自らを主体化する正当性を与えた。しかし、こうした内外の政治的均衡関係のもとで構築された国民主体は、1970年代に入ると綻びを見せ始める。1971年のニクソン・ショックに続く「米中接近」から79年のアメリカとの断交により決定付けられた所謂「72年体制」によって、国際面での均衡が崩れ「大陸反抗」が現実性を失うことで、建前上大陸中国の領土的主権を有するとした中華民国の正当性が実質的に無効となる。こうして大陸中国と台湾がひとつの領土として繋がった国家イメージが否定され、それに代わって台湾という地域を基盤とした政治領域が露となり、主権概念の更新が政治問題化するだろう。また、国内的にも、統治者である蒋介石が総統の座を維持してはいるものの、健康上の理由により実質的には権力から退き（75年に死去）、息子の蔣経国がその座を引き継ぐことで国家権力のシンボルが変更され、それと同時に国家建設のあり方は、台湾という領域に限定されたプロジェクト（本土化）として再編される。このようにして中華民国が実質的に台湾一島に限定したかたちで領土化され直すことによって国民のアイデンティティーも、台湾という固有な文化基盤に引き付けられる形で再定義される必要が出てきた³⁰。

以上見てきたような政治力学の転換において、1980年代初頭の台湾では、国際社会において国民国家として承認が得られないことにより、国民主体の位置取りが宙に浮いた形で実体のないものになっていたと言っているだろう。こうした「国民の危機」に登場したのが台湾新電影であった。ただし、ここで付言しておくが、台湾新電影運動は一個の独立した現象というよりも、70年代後半から起こった市民運動や文芸運動といった台湾人という主体をめぐる新たな文化運動³¹の流れの一部として登場したという側面も忘れてはならない。また、そうした「郷土回帰」の言説の台頭は、それまでの中華文化を国家的文化主体とした「文化復興」政策を、蔣経国の指導によって、台湾という領域を主体化した「文化建設」政策へと軌道修正していく過程において起こった現象でもあった³²。さて、台湾映画に話を戻そう。それでは、こうして開始された台湾新電影という運動は、どのようにその性格を定義されるべきなのだろうか。台湾新電影の本質はどこにあったのか。

文芸面における国民表象の転換の気運は、民主化運動や都市生活の若者風俗的な盛り上がりのなかで膨らんでいったが、こうした新たな国民表象に対する欲望に反応するように、1979年、宋楚瑜が新聞局長に就任し、斜陽産業化しつつあった映画産業の建て直しに動き始める。その改革の直接的影響を受けた中央電影が、呉念真と小野という作家出身である二人の若者を製作者として企画部に迎え入れると、二人は直ちにアメリカ留学帰りの監督

³⁰ 国民国家概念に関しては、萱野稔人（2005）エティアンヌ・バリバル／松葉祥一訳（2000）を参照。日本において台湾の政治経済的な分析は、様々あるが、主に若林正文（2008）、隅谷三喜男・劉進慶・涂昭彦（1992）を参考にした。

³¹ これについては、蕭阿勤（2000）、（2001）、若林正文（2004）を参照。

³² 1977年は、「郷土文学論争」や「中壢事件」など一連の国民による民主化の要求が表面化したのが、この年はまた蔣経国によって「12項建設」のひとつに「文化建設」が加えられた年でもあった。1981年には「行政院文化建設委員会」が正式に設立し、初代主任委員に台湾籍の陳奇祿が蔣経国によって指名され、その後は地方都市に続々と「文化中心」が建設された。こうして文化面での「本土化」が徐々に進められていったのだが、ここで興味深いのは、「文化中心」の建設時期とそれに伴う国家予算の投入時期である。1981年の高雄から1986年の新竹まで「文化中心」は続けざまに開館し、予算投入もこの時期に集中したが、これは一般に言われる「台湾新電影運動」（1982-1986）の活動時期とびたりと重なる。これについては、菅野敦志（2005）、蘇顯星（2002）、張宏維（2008）を参照。

志望である若者たちを組織し、比較的小規模な資本によって台湾の大衆の生活を反映したフィルムを製作し始める。こうして1982年、商業映画の演出経験のない4人の若者が賞味30分にも満たない短編を持ち寄ることで新電影の出発を告げるオムニバス映画が完成し、『光陰的故事』というタイトルで配給される。とはいえ、この映画現象の開始は、作品が主に都市の若者層に受け入れられたという興行的な成功によって、たどたどしくスタートを切ることができたというのが実情であり、台湾新電影を担うことになる青年監督の間において、予め何かしらの共通したイデオロギーがあったという事実も、また集団内において周到に計画された映画運動であったという事実もありはしない。飽くまでもそのスタートは、TV放送の影響による経営不振に悩まされた中影社長明驥が苦肉の策として打ち出した企画であり、もし第一作目の『光陰的故事』が興行的に失敗すれば、中影の首脳陣によってたちまちの内に新しい施策が講じられたはずであり、そういう意味で台湾新電影は、都市の若者層をターゲットとした中影の新しい商業戦略として開始された側面が強い。換言すれば、3つの映画的条件、①中央電影会社の経営難 ②経済発展による都市生活者の増加と新しい映画マーケットの展開③第二次大戦後の映画文化の成熟と海外で映画教育を受けた人材の蓄積、が70年代以降における「郷土文化運動」の広がりの中で遭遇することによって台湾新電影は開始されたといつてよいだろう³³。

それでは、台湾新電影は、いつ終わりを迎えたのであろうか。一般的には、1987年に新電影を担う若手作家たちが共同で発した台湾電影宣言により、作品に対する国民の支持が得られなくなったことが明るみに出されたことを証左として、新電影の終わりを1986年に設定することが決まりとなっている³⁴。しかし、観客の支持は新電影運動の本質を規定しているとは到底言えず、仮に新電影を、表現の自由を獲得することを目標とし、作家と国民が一体となって台湾の国民像を創造するという純粋な文化運動であると定義しても、そもそも運動のスタート時点における経済的な制約によって、そうした文化的ユートピア概念は現実的効力を失っている。端的に言えば、ホウ・シャオシェンによる1985年の「童年往事」と1987年の「戀戀風塵」の間に、あるいはエドワード・ヤンによる1983年の「海灘的一天」と1986年の「恐怖份子」の間に、明らかな断絶が存在すると断言できる者は世界中のどこにもいないことをもってしてもやはり、従来語られてきた、1982年から1986年という年号は、台湾新電影現象の本質的な側面を如何なる意味でも語っていない。そこで、我々はここで、台湾新電影現象の始まりと終わりを新たに設定し直すことで、本質論的視角から台湾新電影を概念付けてみたいと思う³⁵。我々のここまでの議論に従えば、台湾新電影は1982年に始まり1989年に終わらなければならない。

³³ これについては、小野(1986)、(1988)迷走・梁新華編(1991)、Yang Edward(2001)を参照。また、当時の中影の社長明驥は、ニューシネマを製作する理由として「台湾社会の進歩と変化に対応」することを挙げている。李天鐸(1997) pp186-187。

³⁴ 新電影の終わりについては諸説あるが、迷走・梁新華編(1991)は、国民の支持を得られなくなったことと、新電影を担った監督たちの自意識「我々は新電影ではない」を根拠として1986年という年を設定している。

³⁵ 台湾新電影を定義した文献はいくつかある。例えば、焦雄屏編著(1988)では映画の形式によって「新電影」を定義している。また、盧非易(1998)では、「新電影」とは1982年から86年までの5年間に作られた8人の監督による計32本の作品だとされている。一方、陳儒修(1994-a)は、1982年から88年までの作品58本を、李亜梅(2003)では、1982年から89年までに製作された42本を「新電影」の作品として挙げている。

さて、1982年と1989年、この2つの年号のうち、運動の本質をより強く反映するのは1989年のほうである。1989年³⁶とは、一言でいえば、侯孝賢が『悲情城市』によりベネチア国際映画祭においてグランプリを獲得し、新しい台湾映画を国際社会が承認した年であり、またその翌年には、行政院新聞局が早速、第二の『悲情城市』を製作すべく映画製作に対する補助金制度を開始し、それから遡ってその3年前にあたる87年には、死期の迫った蔣経国により40年続いた戒厳令がついに解除されるという時間の経過の上に89年という年号が配置されていることにも我々は意識的でなければならないであろう。つまり我々は、台湾文化という基盤において国民性を語り直すことへの欲望が、弱体化してきているとはいえ文化表現への国民党の政治的な介入がいまだ効力を残しているという「宙吊りにされた国民表象」の次元において、より一層その欲望を膨張させることで（ここにはある種の政治的スリルが存在したと思う）、国民を動員していったという「社会的メカニズム」から新電影を定義しなければならない。換言すれば、台湾新電影の本質は、実質的に無効となった中国文化を基盤とした国民表象を、既存の体制内において国民の眼前で終わらせることにあったのである。戒厳令が解除されたとはいえ国民党による検閲が続く中で、228という国民党による国家的暴力によって抑圧された台湾人民の歴史をテーマとして取上げることで、新しい台湾映画が国際的な承認を得た瞬間、中華民国の国民像を支える文化基盤は、中国文化から台湾文化へと外部から転換を促され、翌年からは堂々と国民文化の中心的な位置を補助金という国家の資本投下による映画奨励策として与えられる。このときをもって台湾新電影現象は、終わりを迎えるのである。

一方、新電影現象を動かす原動力として、国民国家の形成に寄り添うかたちで必然的に醸成される進歩主義的近代史観³⁷が運動に介在したことも事実である。より正確言えば、こうした進歩主義は、70年代以降の本土化と民主主義の進展による「国民文化」のレベルと、旧態依然とした台湾の映画産業を国際的なレベルに押し上げようとする³⁸「映画文化」のレベルという二つの方向が重なり合うように働き合っていたといえる。こうして新電影は、1970年代以降の「国民の危機」において、文化的な進歩主義を背景としながら、観客である国民と共に新たな国民像を描く「映画作家」を創造するという文化的な啓蒙運動の側面が次第に強くなっていった³⁹。さらに、こうした文化啓蒙のプロジェクトは、資本と作家の商業的な結合において表現上の制約を緩和するように、批評家という映画の翻訳者によって国民と作家が商業的、文化的に繋がり合い、新しい国民像を創造する文化運動、つまり中井のいう「学びの場」に一時的ではあれ近づいていく。しかしその後、こうした資本・作家・国民の結合関係は、商業的には観客離れによって否定され、文化啓蒙的には89年のベネチアによる侯孝賢の受賞を受けた国家の文化政策の転換によって、その本質が転倒することで否定される。そして、1990年代を迎えるとともに、新しい文化政策の

³⁶ また「天安門事件」も1989年であることを忘れてはいけない。

³⁷ 「台湾ナショナリズム」の強いモダニズム指向の歴史性に言及したものとして若林正文（2004）を挙げておく。

³⁸ これについては、小野（1986）、（1988）を参照。

³⁹ これについては、李幼新編（1986）、梁良（1993）、黄仁（2004）を参照。

一環として国家の運動に取り込まれた新電影は、それまで築いた人的ネットワークを映画製作の補助金制度をめぐる資本と人事的ポジションのエコノミーによって再編することで、政治的に保守化していくことになる⁴⁰。もちろん、こうした資本と人事のエコノミーを基本とする映画製作は、従来持っていた政治的スリルが失われ、どれもが似たような映画になるという意味で映画表現を形骸化させ、観客は台湾映画から離れてゆく。このようにして、台湾映画は、文化ナショナリズムによる国際映画祭向けの映画製作としてその路線⁴¹を引き直すこととなったのである。

さて、ここまで論じてきた台湾新電影現象⁴²を、本質論的視点から整理すると次のようになる。

【台湾新電影の概念化】

1. 前提条件：72年体制による「国民の危機」
2. 原動力：「宙吊りにされた国民表象」と進歩主義を背景とした映画の啓蒙の力学によって国民を映画に動員する力
3. 社会関係：資本と作家が商業的に結合すると同時に、翻訳者としての批評家を介した啓蒙運動として作家と国民を結合するという、資本・作家・国民の複合的な結合関係
4. 表現内容：「台湾人とは誰か」という問いを提示する「分断的国民表象」

上の概念規定を「メディア論」的に捉え直せば、1970年代以降における「国民の危機」において、開発体制化における進歩主義史観を原動力として、国民文化の転換と映画文化の発展を目標とする新しい国民表象として新電影は国民と映画を繋ぐメディア的な「学びの場」を社会的に設定したのだが、そのあまりにも強い国家的発展の意志によって、ナショナリズムに取り込まれるかたちで政治的に保守化し、その運動の終わりを迎えるのである。

こうして形骸化した台湾映画からは、観客が離れていくとともに、新電影を支えた多くの監督も現場を去っていった。その一方で、侯孝賢や楊徳昌といった少数の作家は、同時代的に国際舞台で活躍する海外の映画作家や批評家との関係の中で、映画表現に対する「間

⁴⁰ こうした「新電影」の保守化については様々な文献にて散見されるが、特に補助金制度については、陳儒修（1994-b）、游士賢（2004）を参考。

⁴¹ これについては、李亜梅（2003）を参照。

⁴² 我々は、「台湾新電影」をひとつの社会現象として捉えている。したがってここでは、具体的な映画作家や作品名を挙げて「新電影」と「非新電影」の間に線を引くようなことはしない。ここで言う「新電影“現象”」とは、1980年代という権威主義体制から民主体制の移行期において前景化した、国民と映画の社会的なコミュニケーション様式である。この様式の性格を一言でいえば、「進歩主義的」であり、「政治的スリル」の商品化という意味で「消費的」で、近代的な主体（文字文化的）を観客に要求するという意味で「啓蒙主義的」である。

いかけの場⁴³」を国際的に組織し、自らの表現を継続的に鍛え上げ、同時に国際的なマーケットを開拓することで、台湾映画というローカルなナショナリズムの力学から自由になることが許された。こうして、1990年代の台湾では、国内の映画市場が3つのマーケットに分割再編されることとなる。つまり、①ハリウッド映画（外的世界・娯楽映画）②香港を中心としたアジア圏の非ハリウッド映画（内的世界に転換可能な世界・娯楽映画）③ヨーロッパを中心として、一部台湾映画を含む作家映画（外的世界であるが内的世界を文化的に高める経路を持つ・芸術映画）である。類型③の芸術映画は、台湾の作家映画を含むが、侯孝賢や楊徳昌などの台湾作家による映画は、こうした国際的なマーケットを通過することで、国内的には文化的消費財として商品化され、ここでも「学びの場」は、閉ざされることとなる。つまり国民を表象するメディアとしての台湾映画は、1990年代に国民と映画の関係において消失してしまったのである。

4. ポスト新電影の20年

1989年、国民と映画は、民主主義の始まりとともにナショナリズムに取り込まれることで、見事な「すれ違い」を演じてしまった。その後、国民と映画の関係はどうなってしまうのだろうか。まず議論の取っ掛かりとして、台北の都市景観の変容について考えることから始めてみよう。

仮に、ジンメル、ベンヤミン、クラカウアーといった20世紀初頭のベルリンの遊歩者たちが現在の台北の街を歩いたとしたら、彼らはどのような感想を漏らしただろうか。もしかすると彼らは、都市のいたるところに設置されたカフェテリアやレストランなどの公的空間で繰り広げられる人々の活発なおしゃべりに強い印象を受けたかもしれない。「彼らは何をあれほど熱心に語らっているのか？」そしてしばらく都市を散策した遊歩者たちは、一種の法則、つまりこうした人々の話し声が高まれば高まるほど、その近辺にはシネマコンプレックスが姿を現すという空間的構造にたちどころに気付くこととなるだろう。彼らは眩く。「映画という近代的な視覚空間は、21世紀に至り民衆の話し声に飲み込まれてしまった」と。これは、間違いではない。現代の都市空間における映画館の位置取りは、集団的な消費意識が広がる一角、つまり巨大なショッピングモールと隣接したかたちで広がっており、都市の消費的欲望と辺りに響く人々のざわめきがハリウッド映画の視覚的刺激と一体となり、現代都市を強烈に彩っているのだ。もちろん昔から映画館という施設は、

⁴³ 蓮實重彦 (2008-a) (2008-b) の中のエッセイ「俠の人、侯孝賢」「侯孝賢、香港の埠頭から白山通りの歩道へ」においてその一端が窺える。また、2007年10月21日、第20回東京国際映画祭「エドワード・ヤン監督追悼特集」にて『タイペイ・ストーリー』の上映前に行われた追悼講演を改稿したエッセイ「エドワード・ヤン（楊徳昌）追悼」における楊の映画に対する頑なまでの情熱は驚きに値する。また、「小津安二郎生誕100年：国際シンポジウム」に侯孝賢と共に参加するように幾度と無く要請する蓮實に対して、丁寧に参加を辞退し続ける楊の姿は痛々しい。2003年12月に行われたシンポジウムには、海外から侯孝賢、ペドロ・コスタ・Pedro Costa、アッバス・キアロスタミ：Abbas Kiarostami、マノエル・デ・オリヴェイラ：Manoel de Oliveiraという映画作家、シャルル・テッソ：Charles Tesson、ジャン＝ミッシェル・フロドン：Jean-Michel Frodon、ノエル・シムソロ：Noel Simsolo、クリス・フジワラ Chris Fujiwara という映画批評家などが参加して活発な議論が交わされた。これについては蓮實重彦 (2004) を参照。

人々でにぎわう繁華街に位置し消費文化と強い関係を持っていた。だが、例えば、映画館のロビーひとつとってみても、過去と現在における都市の表情の違いが明らかとなる。以前、映画館のロビーという空間は都市の雑踏から逃れるようにして映画の上映開始を待つ人々が寡黙な空間を形作っていた。この空間の寡黙さは、騒がしい外部から個的な鑑賞空間へと意識を移行させるための中間地点という機能を担っていたように思う。しかし、現在ではこうした中間地点としてのロビーは姿を消してしまい、代わりに外部の浮き足だった心理状態を劇場にまで持ち込み、映画のスペクタクルをよりいっそう集団的に助長してゆくような助走路としてその空間が機能している。現代都市における映画館のロビーは、街路のスペクタクルと映画のスペクタクルを直接的に繋ぐ回路なのである。また、こうした劇場と都市の関係は、資本側の経営戦略によって周到に設計されており、我々の心理状態を巧みに操作していることについても我々は敏感になるべきだろう。それでは、こうした現代都市の景観にみられる消費社会の動きを我々はどのように理解することができるのだろうか。近年、このような刺激に満ちた都市空間を「出会いの場」として活用する若者たちの行動を携帯やインターネットといった情報メディアと関連づけながら論じる言説が巷に溢れている。人間の関係を構成する新しいメディアの情報様式を分析することによって、具体的な都市という「場」に生起する関係性を理解していこうという動きだ。だが、ここで我々が観察している台湾の映画現象は、新しい情報メディアと消費社会といった文脈で見ただけでは説明のつかない、“ある種の過剰”といったものを我々に感じさせることも確かだ。それを一言でいってしまえば、「台湾の消費社会には疎外感が希薄だ」ということになる。消費空間で渦巻く瞬間的な高揚感と、それに冷水を浴びせかけるような強烈な疎外感という消費社会特有の「心理的コントラスト」が台湾の都市空間には決定的に欠けているのだ。これはどういうことか？ 疎外無き消費社会。我々はこの問題を考察することで2008年のポスト新電影現象を論じなければならない。なぜなら、1989年、台湾において国民は映画というメディアとすれ違ってしまったのだから。したがって本稿の分析のフィールドは映画というメディアの運動から国民国家と資本主義の運動に移行することとなる⁴⁴。

さて、ポスト新電影現象を観察する上で台湾の民主主義は、格別大きな意味を持っている。それは民主主義の展開により、映画作品に対する政治的な検閲が廃止されることで表現の自由が保障されるなどといった意味ではなく、映画作品と観客主体の関係を基礎付ける人々の関係性のあり方、つまりこれまでの権威主義体制下において閉ざされていた民主的な社会関係が実現することによって映画鑑賞という情報コミュニケーションにどのような変化が訪れたのかという意味においてだ。台湾において過去40年間続いた権威主義体制は、ゲバルトによって人々の関係性を位置づけ統制していたが、民主主義は台湾の人々の関係性をより自由で開かれた方向へと本当に転換することができたのだろうか。現実には微

⁴⁴ 自然と人間の関係の中で本来的に与えられたメディアの機能（ハイデガー的「布置」=存在論的なメディアのあり方）を失った台湾映画は、その後、国家と資本という超越的な“力”に規定されるかたちで（謂わば奇形的な機能不全を抱えた状態で）社会に固定されてゆく。

妙な問題を孕んでいる。民主化後の台湾の人々の関係性は、誤解を恐れずに言えば、むしろ以前にも増して主観的であり集団的であり闘争的である。こうした関係性を我々は「声の文化⁴⁵」による関係性と呼ぶこととしたい。この「声の文化」というタームは、アメリカの言語学者ウォルター・オングが発案したものであり、オングはセントルイス大学に提出した修士論文の指導教官であったマクルーハンが後に主張したメディア史観、「口頭メディア」→「文字メディア」→「活字メディア」→「電気メディア」という有名な変遷図式の最初の転換、つまり「口頭メディア」から「文字メディア」の過程で起こる心性の転換に注目し、それぞれの心のあり方を「文字の文化」と「声の文化」というタームで概念付ける。そして、オングは「書かれた言葉＝文字」に対して「話された言葉＝声」に圧倒的な優位を与えた。これは、声が他者の口から直接発せられたものであることによって他者の「現前性」を保障するからであり、「声」メディアによって発せられる言葉が、その人格に固有の「価値」表現であることと連動しているからである。また「声」を聴き取る聴覚は、視覚が「反射」によってもものの外部的な表面にしか達することができないのと異なり、内部へと「浸透」し、ものの内的構造や人格にまで到達する。こうして「声」は現前の体験であることによって他者に直に触れることを可能にする。これに対して「書かれた言葉」としての「文字」は「人格の剥離」を伴う。「活字」に至っては、他者の姿は完全に暗闇へと閉ざされ、自我の灯火で照らし出すことによつてのみ他者の姿を取り戻すことができる。つまり近代的主体の始動である。

さて、ここでオングが主張する「声の文化」を詳細に論じることはできないが、以下においてそのコミュニケーション上の機能的な側面に限って「声の文化」の性格について触れておきたい。

【声の文化の特徴】

- (1) 累加的であり、従属的ではない：表現としてリニアな論理展開による物語形式をとらず、独立的で分断的な並立構造をとる。
- (2) 累積的であり、分析的ではない：断片的な内容を重ね、断片相互の因果関係を重視しない。つまり分析的ではない。
- (3) 冗長または多弁的：形容過多で冗長的な表現をとり、語りの因果関係よりも相手に強い印象を与えることを重んじる。
- (4) 保守的または伝統的：その言説に誰もが参加できるような決まり文句を多用し、相手を説得するためというよりも、言葉を共有することが重要。したがって、共同体の中で歴史的に培われた表現を多用し、伝統的で保守的な価値観に傾きやすい。
- (5) 人間的な生活世界への密着：外的で客観的な世界を、より直接で身近な関係性によって置き換えて表現する。外部世界の内部化。
- (6) 闘争的なトーン：保守化、内部化による閉じた世界観は、外部との関係上において闘争的なトーンを帯びることが多い。

⁴⁵ これについては、ウォルター・オング／林 正寛・糟谷 啓介・桜井 直文訳（1982/1991）を参照。

- (7) 感情移入的または参加的であり、客観的距離をとるのではない：
- (8) 恒常性維持的：声として機能している社会は、ほとんど現在の中で生きており、その現在は、もはや現在と関連がなくなった記憶を捨て去ることによって、均衡状態あるいは恒常性の内に自らを保っている。
- (9) 状況依存的であって、抽象的ではない：五感を使って身体的に他者を内部化することにより心を満たすことで状況を作り出す。また、そうした状況が無条件に肯定することで自己を成立させる。こうした心の過程は具体的な関係内の事象によって形作られる。

オングは以上のように「声の文化」を特徴付けるが、これは決して「文字の文化」に対してネガティブな評価を与えようとしているのではなく、むしろそれとは逆に、血の通った人間として他者を内部化し、具体的な「共通の場」を他者と共有することで「驚嘆すほど複雑で、知的で、美しい思考と経験の組織を作り出すことができる」と全面的にその人間中心的なコミュニケーションの在りようを賞賛している。そこには、オングの現代社会が失った生々しい人間的「場」に対する憧憬の念と、高度産業社会が抱える人間疎外への批判的まなざしを感じ取ることができるだろう。

ポスト新電影の台湾社会とは、「声の文化」が人間関係の上で優位的な位置にある社会である。五感によって他者と触れあいコミュニケーションによって生き生きとした人間的な「場」を立ち上げることで他者と相互に連帯する。こうした「場」が民主化以降の台湾ではいたるところで生起してきた。これを可能にしたのは、台湾語（あるいは客家語、あるいは原住民の言葉）という自らをアイデンティファイする民族言語であり関係性を支える「声の文化」である。一方、こうした民族言語は「声の文化」として政治の場でも人々を連帯させてきた。民主主義を支える選挙制度、特に国民の代表を選ぶ総統選挙において（民進党の選挙キャンペーンにおいて突出しているが）台湾語は強力な身体メディアとして国民を政治に動員してきた⁴⁶。台湾語で政治的スローガンを合唱し合うことで他者の存在を自らの内部へと身体化しながら連帯し、互いの民族意識とナショナルリティーを保障しあう。そうした国民統合のチャンネルとして台湾語は、選挙という「場」において台湾の国民を一体化してきた。つまり民主化以降の台湾では、台湾語という「身体メディア」と選挙という「連帯の場」が結合することで、人々の社会的関係を担保するコミュニケーション環境が「転換」したのである。また、この新しい社会関係は、選挙期間中に限って機能するような短期限定の局所的なコミュニケーション環境ではなく、中長期的にわたって継続される安定的な環境である。なぜなら総統選挙とは、国民が自らの代表を選び出す過程で

⁴⁶ 同様のことは、1992年の軍と市民の衝突後のタイにおける民主政治にも見ることができる。例えば近年のタイにおける政治紛争は、王室周辺の官僚や公務員、軍、政府お抱えの企業など「旧体制派」と、グローバリズムを背景とした市場主義者と農民層の結合による「新体制派」の、民主主義を建前にした国家的利権をめぐる主導権争いという性格が強いのだが、こうした争いが暴力闘争に発展しやすいのは、「旧体制派」（文字の文化）と農民層を取り込んだ「新体制派」（声の文化）がその政治動員メディアの違いから全くコミュニケーションが成立しないことが原因となっている。また日本においても、自民党と民主党の動員メディアの差異は、冷戦後の政治転換の足枷となっている。

あり、民族的なアイデンティティーを確認しあう過程であり、自らのナショナルリティーを確認しあう過程であり、つまり国民ひとりひとりが自らの主体を定位する過程でもあるのだから。またその一方で、「声の文化」はアイデンティティーや関係性といった目に見えない抽象的な次元を超え、はっきりと目に見えるような具体的な次元、つまり暴力や権力や経済力など人間が生きるうえで関わらざるを得ないあらゆる“力”をエコノミーする「手段」ともなる。したがって、この新しいコミュニケーション環境は、人々の“生”のあり方を規定する“力”のチャンネルとして社会的に固定され、継続的に機能していくだろう。

念のためここで一応断っておくが、ここまで述べてきたことは、何も近代的な「文字の文化」から前近代的な「声の文化」へと台湾社会が後退したと主張しているのではない。無論、民主化以降の台湾においても「文字」は近代社会を基礎付ける道具として機能している。ここで言いたい「変化」とは、台湾人として自己を定位し互いにそれを承認しあうような文脈で「声の文化」が人々の関係の内に前景化され、人々の社会関係の基盤として固定されたということだ⁴⁷。

さて、これまで棚上げされていた問いとは、「台湾の消費社会には疎外感が希薄である。これはどういうことか？」である。この問いに答えるためには、議論をもう一步前に進めなければならない。つまり、これまで考察してきた「声の文化」が民主主義と同時に台湾に訪れた「消費文化」とどのような関係を結んでいるのかという問題である。それでは急いで歩を進めることにしよう。まずここでは、議論を要領よく運ぶために、「消費社会」という概念を情報による「差異」をキーワードにして簡潔に定式化⁴⁸する。

資本の運動過程の最も簡潔なモデルは、

$$G-W-G' \quad G: \text{貨幣} \quad W: \text{商品} \quad G' = G + \Delta G$$

の形式をとる。このモデルは、資本の単純な形態、すなわち商業資本の運動過程を示す。産業資本の場合はもう少し複雑で、次のようなモデルが運動過程を表現する。

$$G-W \cdots P \cdots W' - G' \quad P: \text{生産}$$

いずれにせよ、これらのモデルは、経済的な行為が指向する究極的な価値対象が、貨幣であることを表現している。また、商業資本の場合、資本蓄積を牽引する上で最も重要な過程は、最後の「売り」の段階、つまり「 $W-G'$ 」であることは間違いない。他方、産業資本の場合、鍵となるのは当然、生産過程にあるということになる。しかし、産業化が進み技術革新によって資本の有機的構成が高まる過程で、既存の経済的価値の指向性において有効需要の不足が現れるようになる。この段階に入ると産業資本は、生産することよりも売ること、つまり「 $W' - G'$ 」の過程をよりいっそう重要視し、結局、産業資本が商業資本を偽装せざるをえなくなるのだ。確実に「余剰価値 ΔG 」を実現するためには、消費者

⁴⁷ 付言すれば、オングは、対象との身体的距離において、映像（映画）によるコミュニケーションは「文字文化」の一変種であり、電子メディア（テレビ・ラジオ・電話・インターネット）は「声の文化」に近いコミュニケーションであると考えている。

⁴⁸ これについては、内田隆三（1987）pp250～253を参照。

の多様でありうる欲望を、商品W'への欲望へと規格化＝規範化することを要する。それは「商品は人々の欲望＝需要を前提にし、それを目標に生産される」という命題を転倒させることを意味する。すなわち、資本の活動は、商品を生産しつつ、その商品への志向形式において消費者の欲望を取り込んでしまうわけだ。このような現象は、ガルブレイスの「依存効果⁴⁹」という概念の内に含意されたことがらの、極端な一般化である。

資本の原型が商業資本であるとして、「G→W→G'」という単純な変形の過程で、価値の剰余（利潤）が生ずるためには、「買いG—W」と後半の変換すなわち「売りW—G'」とが、ことなる価値システムにおいて評価されなければならない。したがって、高度資本主義の段階においては、商品Wの差異を、有用性（機能性）の位相よりも、記号や情報の位相において設定し、そこから資本が横断すべき価値（価格）システムの差異を得ようという戦略がとられることになる。ボードリヤールが「消費社会⁵⁰」と呼んだ現象は、もちろん、資本制のこのような段階に対応する。

一方、こうした消費社会において記号や情報により価値システムの差異を創造するという機能をはたすのは、広告表現である。それでは、広告表現とは商品について何を表現しているのだろうか。広告は、商品についてそれが「現在進行中である」という意味を付与する。このような意味を付与する広告の表現を、内田隆三は「モードの言説」と呼び、「mode{D}」と表記している。商品に「モードの言説」が投入されることによって、価格の差異として結果するような記号的差異が商品に生ずる。すなわち、

$$W + \text{mode}\{D\} \rightarrow W'$$

という関係を導くことができる。この場合、モードの外部の言説D1（商品が流行中であるとの意味を付与しない言説の集合の場合）とモードの内部の言説D2（商品が流行中であるとの意味を付与する言説の集合の場合）が、商業資本における空間的に隔たった市場に対応する機能を担う。「モードの言説」を投入する操作が、商業資本を偽装しているというのは、この意味である。言説の場の差異（D1/D2）が、価格体系の差異（G/G'）に対応している。この関係を内田は、

$$\frac{G - W}{W'} - G' \quad (D1/D2)$$

と表示している。

だが、ここで定式化されている差異とは、どのような差異なのだろうか。ボードリヤールを初めとする消費社会論者が強調するところにしたがえば、消費者が求めているのは、自らを消費行動によって他者からの異化することであり、例えば、この広告は「あなただけ」に訴えているというやり方、この商品は「違いがわかるあなただけ」が受け入れるだろうということを示すといった方法によって生まれる差異を意味する。しかしこれは、ある商品を楽しむことが、集団の中で少数派なのだということを広告によって説得するこ

⁴⁹ これについては、ジョンKガルブレイス／鈴木哲太郎訳（1976／1978）pp166～177を参照。

⁵⁰ これについては、ジャン・ボードリヤール／今村仁司・塚原史訳（1970／1995）を参照。

とで多数派の消費者を組織しようとするという矛盾を抱えはしないだろうか。だが、多くの論者が指摘するように、モードは完全な孤立にまでいたる過剰な差異の追求ではない。モードとは、集団内の多数派がその価値を近い将来において承認することを保障されたかたちで、少数派としての自分がその価値をいち早く主張し他者との間に差異を形成するという消費行動なのである。したがって、モードとはいつまでたってもやってこない多数派の承認には耐えられないと同時に、多数派の承認を得た瞬間に急速に縮退していくという、自己消費的であり束の間の現象であるほかない。ロラン・バルトは、「モード」を、「商品の自然な消耗のリズムuに対して購買のリズムaが十分に大きいこと $a/u > 1$ 」によって定義している⁵¹。このような現象の加速された遷移は、モードに内在する必然である。

さて、これまで「消費社会」において資本と消費者間の関係がどのような変容をもって実現されるのかという問題を若干の定式化とともに見てきたが、こうした「モードの言説」の氾濫による利潤の追求は、必然的に強烈な人間疎外を社会に招聘することとなる。ギー・ドゥボールは言う、

生のそれぞれの局面から切り離されたイメージは、ひとつの共通の流れのなかに溶け込み、そこではもはや、この生の統一性を再建することはできない。部分的に考察された現実には、それ自体の一般的統一性において展開するが、この一般的統一性なるものはそれだけ別に取り出された擬似的な世界であり、単なる凝視の対象でしかない。世界のさまざまなイメージは、特殊化され、自律したイメージの世界のなかで、再び完全な姿となって見出されるが、その時はすでに、偽りのものが自己を欺いてしまった後なのである。生の具体的な逆転としてのスペクタクルは、総体として、非一生の自立的な運動である。

ギー・ドゥボール／木下誠訳 (2003/1967) 『スペクタクルの社会』ちくま学芸文庫、p. 14.

働くことや遊ぶこと、食べることや寝ること、愛し合うことや憎しみ合うこと。我々の生きている日常の隅々にまで資本の運動はおよび、「生」をめぐるあらゆる局面において、空間は資本が流し込む情報で溢れている。情報や記号の氾濫は、我々が与えられた「生」の本来的なあり方を、その視覚的なイメージの流動として偽装し、虚構と現実を際限なく転倒させながら自立的な運動として我々を翻弄する。こうした消費社会特有の人間疎外は、資本のスペクタクルに心を高揚させた途端に疎外感が訪れるという激しい心の高低運動（コントラスト）を人々に強いることは前に触れた通りである⁵²。さて、ここで漸く先延

⁵¹ これについては、ロラン・バルト／佐藤信夫訳 (1967/1972) pp407～408 を参照。

⁵² 見田宗介 (1996) においては、後述のドゥボールとは異なり現代の消費社会の積極面が強調されている。つまり、見田によれば、現代の情報化を前提とした消費社会は、従来の資源消費型資本主義から資源節約型（情報消費型）へと転換することによって、人間の欲望を自然の循環から切り離し、情報という人間の内的生産に特化することではじめて“純粋資本主義”が現れるという。いずれにしろ「消費社会」論とは、情報と人間主体的関わり方、つまりガルブレイス・

しされ続けてきた問いに答えることができる。台湾の消費社会において、なぜ人々は資本のスペクタクルによる人間阻害を回避しえるのか？ 解答はシンプルである。台湾では、消費社会の前提となる差異を形成できないからである。より正確に言えば、台湾では差異を形成する上で必要となる「未来における他者の消費志向」を設定する際に、その意志様式の前前提となるような均質的な社会的規範が希薄であるということだ。消費社会において人々が他者との間に差異を形成し、またそれに価値を与え、人間関係を運営する道具としてもその「差異」を活用することが成立し得るためには、国民国家の中で均質化された価値観と物的環境を国民が共有しており、国民の消費行動を支える志向性にも同質の方向性（規範）が存在しなければならない⁵³。つまり消費の志向において、もっと広い観点で言えば、人々の価値観において統一的地平が存在せず分断状態にある社会では、商品情報による差異は、人々に対して消費行動上のどのような意味を付与することはできないのである。しかし、本当に台湾には均質な価値規範を国民が共有していないのだろうか。普通「民主化」という言葉の響きには、民主的な理念によって多様な国民をひとつにまとめ上げるというイメージが浮かびやすい。しかしこれは、決して民主化が国民の均質化を進めることを意味しない。事実、民主化以降の台湾では、「声の文化」の広がりにおいて、権威主義体制の統制下では上から蓋をされたように顕在化せずに眠っていた民族的アイデンティティが噴出し、表面上の均質性が崩れ、多様な文化と価値観のパッチワークが形成されている。このような分断的な価値意識の中においては、資本が「モードの言説」によって消費志向の差異を強調しても商品の売り上げに結びつくことはない。「他とは違うあなただけの」といわれても、ここには「私しかない」のだ。むしろ現在の台湾において商品広告による付加価値を追求するならば、その商品が社会全体の消費志向を決定付ける求心力を持っており、その商品やサービスを消費する過程で人々が動員され、社会的な「コア」を形成する、そうしたある種の“力”を人々に感じさせるような言葉として「モードの言説」は提示されなければならないだろう。

人々を消費に向かって動員する中心化の力（コア）は、均質的な価値観が担保されない「統合不全社会」では強力な「権力」となる。なぜなら、資本主義下においては、人々の消費志向がさまざまな社会的リソースの動員を方向付けるからであり、また「統合不全社会」では横断的で安定的で継続的な消費志向の基盤といったものが乏しいため、経常的に人々が消費のコアを捜し求めそこに向かってリソースを動員していくことで、自らの存在

ドゥボール流に「依存」関係にあるか、見田流に「内的生産」関係とするかで、「人間疎外」と「純粹資本主義」の両極に人間の「存在」が落とし込まれるという言説的構造を持っているといえるだろう。

⁵³ アメリカの社会学者ソースティン・ヴェブレンは、その後の消費社会論の中心的なテーマとなる「顕示的消費」（見栄を張るための消費）という概念を提出しているが、この概念を説明する件で「現代的な文明社会では、社会階級相互間の区分線は不明瞭で流動的なものになっている。こうして、このようなことが生じる場所ではどこであれ、上流階級によって課せられた名声の規範がもつ強制的な影響力は、ほとんど妨げられることなく社会秩序の最下層にまで及ぶことになる。その結果、おのおのの階層に属する人々は、彼らよりも一段上の階層で流行している生活図式こそ自己の理想的な礼儀作法だと認識した上で、生活をこの理想に引き上げるために全精力を傾注する、ということが生じる。失敗したら面子と自尊心が傷つくという痛手を被ることになるから、少なくとも外見だけでも、社会的に承認された基準に従うほかはないのである」（下線は筆者）という言葉を残している。（ソースティン・ヴェブレン／高哲男訳（1889／1989）pp12-13.）

を保証しようとするからである。こうした「消費社会」の「権力」は、人々の価値観に直接的に介入し、移ろい易くはあるが強力でもある社会的な新しい価値規範を生み出していくだろう。だが、しかし、分断的な台湾社会では、内発的にこうした権力を支える価値観を生み出すことが難しい。したがって台湾では人々が消費へと向かうような強い価値基準を創り出すためには、外的な世界の力に依存しなければならなくなる。つまりそれは、海外からやってくるブランド品やサービス・システムが構成する消費体系であり、現代の消費社会の基盤を構成するライフスタイルである。しかし、こうした外部依存性が高まれば高まるほど、資本の運動と自らの“生”が切り離され、通常よりもいっそう資本のスペクタクルによる人間疎外の強度が高まるのではないだろうか。少なくとも、ドゥボールの教えに従って考えるとそうなる。だが、台湾ではそうならない。台湾社会では、むしろ外部依存的であればあるほどグローバルな資本のスペクタクルによって社会を中心化し、その求心力を利用して社会をより活性化しながら前進してゆく“力”を生み出すことができるのだ。台湾の人々は外資の力を自分の生活世界へと不断に導入し、それを自らの生活世界の中で流通可能な“力”へと置き換えていくことによって社会を活性化してゆく。こうした「力の変換過程」が、歴史的に形成された共同体の共通意識（プラグマティズム）として社会の中に埋め込まれている。では、どうしてこのようなことが成立するのであろうか？それは「外部の力を手元に手繰り寄せ、その力を飼いならすこと」という過程の中にその秘訣が隠されている。この過程は、外部世界と内部世界の間で取り交わされるコミュニケーションの過程であり（内部は外部によって組織され、コミュニケーションは「その場、その時」の連続の中で進行する）、この“力”の転換は、決して資本の運動によって捉えることのできないローカルな意味世界のなかでの出来事（イデオロギー）である。そしてより重要なことは、このコミュニケーションを担うのは、他でもない「声の文化」というメディアであるということだ。「声の文化」が持つ「闘争性⁵⁴」は、自分よりも大きな“力”に対して決して屈しない態度でそれと対面する。これは相手を「出し抜く」という精神性であり、相手の力を利用して自分の利益を勝ち取るという態度である。したがって、こうした態度は、資本運動による人間疎外に陥ることは決してないだろう。こうして台湾社会は、消費社会特有の人間疎外を回避することに成功する。

さて、これまで見てきたように、台湾社会における「超越的な規範」は資本のスペクタクルであり、スペクタクルは人々のコミュニケーションの中で互いが共感できるような身体的な価値へと変換されることで（「声の文化」を通過することで）はじめて超越的な“力”を獲得する⁵⁵。しかしここで注意しなければならないのは、このようにして生成される“超

⁵⁴ ウォルター・オング／高柳俊一・橋爪由美子訳（1981／1992）においてオングは、「声の文化」から「文字の文化」へと進化する過程におけるダイナミックな闘争性が人々の中に個を生みだし内面を構成しやがて平和に向かうという。また、黄俊傑は台湾のナショナリズム＝「台湾意識」は、「抗争論述」として生まれてきたとしている。これについては、黄俊傑／臼井進訳（2007／2008）を参照。

⁵⁵ こうした主体性の布置は、超越的な自我によって真理を見極め、またそれによって己の身体を統御するような近代的な主体とは根本的に異なっている。また、Miriam Hansen（1994-a）／（1994-b）が初期映画と後期映画の観客に見る、移民社会の消費的空間で「公共圏」を構成するような“緩やかな”自我をもった非理念的（非ハーバマスの）な主体とも違い、より受動的、機会主義的、集団主義的な、敢て言ってしまうとアジア的な主体である。

越性”は、認識の次元で外部世界に対して閉じており、内的関係性の中でのみ成立する主観的で、自己完結的な「営み⁵⁶」であるということだ。したがって、外部との間に、または客観的な現実との間において認識上の乖離を生じやすい。例えば、それは、現実としては、強度に外部依存的であり、自律性を奪われた阻害状態にあるにもかかわらず、その内部では「我々は、様々な環境の変化に上手く乗り切ることで、充実した“生”を享受している」と人々が実感するという状態である。今世紀に入り台湾では、経済成長率が鈍化すると同時に現実的な状況と集合的な意識の間で乖離が広がっていたのかもしれない。もちろん、ここでそれはひとつの可能性に過ぎないのだが、ここで唯一はっきりと断言できるのは、乖離があろうと無かろうと2008年の後半期に至り台湾の人々は逃避不可能な「現実」を目の前に突きつけられたということだ。

2008年、台湾の人々の意識のなかに亀裂が走る。ポスト新電影現象は、この亀裂を埋め合わせるように現れた現象である。それではポスト新電影に移るまえに、台湾社会が2008年の世界不況へと至る過程を簡単に振り返ってみよう。台湾新電影が終わりポスト台湾新電影現象が起こる1989年から2008年という20年間にはどのような時間が流れたのだろうか。1989年とは、台湾において、国民と映画の間で「すれ違いの歴史」が演じられると同時に、ベルリンの壁が崩れ、冷戦体制が崩壊した年である。またこれは、アメリカのグローバリズムが本格化し、資本のグローバル化を支える通信技術の発展によって個人間の通信ネットワークが飛躍的に広がり始めた年でもあった。それと同時に、映画界ではハリウッド資本のグローバル化とともにデジタル映像による新しいスペクタクル映画が世界中の映画市場を席卷していくこととなる⁵⁷。こうした国際社会の変動のなかで台湾では、あの身体表情豊かな政治家である李登輝により民主政治がスタートし、これまで国民経済を牽引し続けた工業部門が、中国沿岸部を拠点とした新しい国際分業体制によって再編され、産業構造の重点がサービス産業化や情報産業化に移行していった⁵⁸。また、地方を巻き込んだ大学の新設ラッシュにより高等教育の拡充が進められ、ケーブルTVやインターネットなどの新しい情報サービスが開始されていく⁵⁹。こうして冷戦体制下における政治イデオロギーが民主化と市場の力学によって解体されることで、資本運動の力学が国民の主体に対して超越的な規範として内面化されていく。人々は資本との関係においてより効率的に資本の“力”を袂に手繰り寄せるために、情報通信メディアを互いの間に介在させることで高度に機能主義的となり、新しい技術と身体の布置において、直接的に資本と集団的な

⁵⁶ もちろん全ての社会関係は、既得権益に向かって内向きで閉じたもの（そういう意味では高度成長期の日本社会システムや近年のアメリカのグローバリズムは閉じていた）となりがちなのだが、こうした閉鎖性は生産上における効率や生活上の利便性といったポジティブなものがその関係上で担保されなければ非社会的なものとなるだろう。ここで強調しておきたいのは、現在のアジアにおいて顕著なのは、冷戦体制下において優れて機能していたそうしたある種の閉鎖的な社会関係が、冷戦体制崩壊後、社会全体の厚生を担保する上でネガティブな関係性になっているにもかかわらず、現在でも根強く社会関係を規定していることだ。2009年の日本では、官僚制体制という既にネガティブなものとなって久しい社会構造を解体するために、戦後60年以上続いた自民党体制から民主党政権へと政権交代が行われた。

⁵⁷ これについては、エドワード・J・エプスタイン／塩谷敏訳（2005／2006）が驚くほど詳しく現代ハリウッド資本の実態を描き出している。

⁵⁸ これについては、佐藤幸人・竹内孝之編（2004）、佐藤幸人・池上寛編（2007）、若林正文（2008-b）を参照。

⁵⁹ これについては、戴伯芬（1990）が参考となる。特に、1980年代の山間部におけるケーブルテレビの普及についての件はとても興味深い。

欲望がリンクするようなかたちで「消費社会」を加速させていった。ポスト新電影の20年とは、こうした社会関係のなかで滑らかに進行する時間のことである。

世界中に張り巡らされた米国金融資本ネットワークの破綻劇によって、こうした世界に一応のピリオドが打たれたのが2008年という年である。2009年の1月21日、米国初の黒人大統領が、これから世界が大規模なリセッションの局面に移行することを、その就任演説において世界に向かって警告を発するのだが、すでに世界中の市民は、まるで突然梯子を外されたかのように巨大な資本運動が収縮してゆくイメージを互いに共有し合っている。一方、台湾では、2001年のWTO加盟以降、経済成長率の鈍化、失業率の上昇、ジニ係数（経済格差の指標）の上昇、晩婚化の進展、離婚率の上昇、外国人花嫁の流入、出生率の低下⁶⁰と、これまで台湾社会の基層を担ってきたメカニズム、つまり家族世帯を基本単位として親族的なネットワークを介した柔軟な生産組織により外需主導的な経済成長を走らせるという社会的メカニズム、根本から崩れてしまっており、それが2008年の世界的な金融恐慌を契機としてまざまざと国民の眼前に姿を現したのである。特に失業率が6%まで上昇し続けていることは、60年代以降40年近くにわたって完全雇用を謳歌してきた台湾の人々にとっては、いきなり足元が崩れていくかのような落下感をともなった強い不安に苛まれたことだろう。またこうした雇用不安を抱えたのは、90年代以降、高学歴化していった青年層（映画の観客を構成する中心的なコーホートである）であり、これからの先行きに対する不安が自然と彼らの足を映画館に向けたのかもしれない。そして、世界的な金融恐慌に先行した失業率の上昇と並行するように、以前から懸念されていた陳水扁の公金横領がマスコミによって大きく取上げられ、少なからず新電影もそれに影響を与えたであろう民進黨政権下における「台湾人」のセルフ・イメージが政治的に揺らいでいったのも2008年へと至る過程でのことであった。

ここまでポスト新電影の時代を、政治経済的角度から振り返った。1989年から2008年という20年間は、驚くほど相互に関連しながら重層的に社会的「地層」が形成され、ひとつの時代的単位を形成している。こうした時代の節目に、映画の記録的な国民的受容がなされたことは、果たして巷で言われているような「台湾映画の復活」などといった楽観的態度によって歓迎すべき事態なのだろうか。これについて我々の立場は明確だ。これまでの議論を踏まえて考えると、ポスト新電影現象とは、2つの原則、つまり①「画面内」（映画表現）よりも「画面外」（社会的関係）の要因によって映画という公共の「場」が国民に強く求められたこと②「画面内」は「画面外」の要因に従属するかたちで製作者によって程よくマーケティングされた表現となっていること、によって現れた現象である。それでは以下で、2008年の台湾映画を、先に概念化した新電影の類型と比較対照することで、その性格を具体的に明らかにしてみたい。

【ポスト台湾新電影の類型化】

⁶⁰ これについては、行政院主計処のホームページで確認。

1. 前提条件：グローバル化による失業率の上昇と経済格差の拡大などの経済的要因と、陳水扁事件による政治的要因で民進党の正当性が揺らぐことで「台湾人」という国民像に修正の余地が生まれること
2. 原動力：映画資本の商業化と国民のセルフイメージの転換に対する欲求
3. 社会関係：マーケティング主導の観客参加型映画。作家や批評の不在。
4. 表現内容：TVドラマのような平板な空間設計と人物造形による「承認」と「連帯」による「包摂」の物語

ここで言う「ポスト新電影」とは、具体的には台北における興行収益 1000 万NT⁶¹を基準とした国民映画的な性格の強い3つの作品、つまり『練習曲』『海角七號』『一八九五』に、国民映画として前の作品に比べ若干ナショナルな表象が薄い『九降風』『囧男孩』の2作品を加えた合計5作品を対象にしている。こうした作品の選択を行った理由は、国民によって受け入れられた新しい国民表象としての映画を、80年代の国民表象である新電影と比較対照することでその本質を明らかにするためである。

まず、上の類型化において顕著なのは、国民表象の主戦場が、かつての啓蒙的な作り手側の論理から、顧客重視のマーケティングによる観客側の論理にシフトしていることだ。またポスト新電影を代表する作品の世界には、80年代のような進歩主義を原動力とした自己イメージへの訴求力といったものは感じられない。むしろその世界は、どこまでも実体がない輪郭の薄い人物造形によって、誰もが気軽に参加できるような気安い場として存在しており、観客として参加する誰もが無条件に繋がっていきような、承認と連帯による包摂の物語⁶²が、TVドラマのような弛緩した画面のなかで繰り返されるばかりである。そこには「台湾人とは誰なのか」という「存在」に向けた問いの切実さはなく、包摂されることで自らの福祉を担保するような存在を欠いた連帯が時と場所を選ばず際限なく広がっている。

さて、2009年、ハリウッドのブロックバスター映画『トランスフォーマー2』は、台北市場で2億4千万NTという巨大な収益を上げた。マイケル・ベイというハリウッドきつての流行監督は、巨額な資本と最新の技術を投入した一大スペクタクル映画を立て続けに連発しているのであるが、彼が製作した日本の玩具製品のキャラクターを使ったロボット・ヒーロー映画『トランスフォーマー2』と、台湾の国内市場へ向けて小規模な予算で製作された、いちローカル映画でしかない『海角七號』が、ほぼ同額（2億3千NT）の興行収

⁶¹ これについては、行政院新聞局の数字を参照。ちなみに『練習曲』（894万NT）『九降風』（456万NT）と1000万NTを下回っている。

⁶² 武川正吾（2007）は、グローバル化時代の個人化する社会の中で、福祉国家のあり方を模索する実践的なキーワードとして「承認」と「連帯」という言葉を提示している。

益を上げてしまうというその規模において、ポスト新電影現象の特殊性（強力な動員力）は際立っている。この大規模な観客動員力の原因は、もちろん経済不況と民進党への不信感というこれまで国民のイメージを支えてきた国家的基盤が崩れることで生じた「国民の危機」にあるのだろう。しかし、こうした危機感を国民の間で広範に共有するためには、国民の不安を具体化するもう一段の「飛躍の場」が必要となる。そして、この「飛躍の場」として機能したのは、間違いなく、2008年に行われた国民選挙であっただろう。2008年は、台湾において12年ぶりに「立法院選挙」（1月）と「総統選挙」（3月）が2ヶ月間という短い間隔で続けざまに行われた。また、年末には注目されたアメリカの大統領選挙も控えていたという意味で、2008年は、まさに選挙イヤーであったのである。そもそも映画と選挙という社会制度は、ゴダールやダネーが言うように「自身を前方に投げ出す、投射する⁶³」という共通の身振りをもった国家的装置であり、両者の親和性は非常に強い。したがって、理論的には2008年の映画と選挙は、互いに連動しながら、国民の動員と統合を進める格好の「場」を、国民に提供し得たのである。それでは現実的には、映画と選挙がどのように連動しながら国民を動員していったのだろうか。以下でそれをクロノジカルにまとめてみよう⁶⁴。

まず、スタートは、ほぼ同時であった。2007年3月に民進党、4月に入り国民党の予備選挙が始まり同年5月に両党公認の候補者が民進党は謝長廷、国民党は馬英九と決まった。映画のほうでも、同年4月、『練習曲』が公開され、5ヶ月間に渡ってジワジワと興行収益を伸ばしていった。『練習曲』は耳の不自由な若者が自転車で台湾を旅する物語であり、旅の過程で台湾の持つ自然環境や民族文化の多様性を経験しながらひとつの詩を作り出すという典型的な国民映画であった。この『練習曲』の興行が3ヶ月を経過した7月、馬英九は自転車で台湾を南下し始める。馬は、3ヶ月の自転車旅行によって人々と触れ合いながら自身を台湾化するという選挙キャンペーン「ロングステイ」によって国民の支持を増やしていった。また、国民党は、その豊富な資金力によってTVやインターネット、都市広告を使って馬英九のイメージを全国に流布していった。それに対して、選挙資金で劣る民進党の謝は、国民の批判を受けている陳水扁と自らのイメージを切り離すために、従来、民進党が得意としていた遊説や集会による選挙活動を控え、台北の事務所に籠もって自らの理念を国民に向かって発信するという選挙戦術をとった。しかし、選挙の結果を見ると、馬と謝という要素よりも陳水扁の要素で勝敗が決まったと考えるのが妥当であろう。国民党は「立法院選挙」「総統選挙」両選挙で大勝し、2008年5月20日に馬英九は第12代中華民国総統に就任する。馬が総統に就任した1ヵ月後、台北電影節において『海角七號』が最優秀作品賞を受賞したことを、マスコミの前で侯孝賢が高らかに発表する。そして夏休みシーズンに向けて『九降風』（6月6日公開）『海角七號』（8月6日公開）『囧男孩』（9月5日公開）という台北電影節で各賞を受賞した台湾映画の一般公開が続き、その後「ポ

⁶³ これについては、セルジュ・ダネー／梅本洋一訳（1994／1996）、ジャン＝ミッシェル・フロドン／野崎敏訳（1998／2002）を参照。

⁶⁴ これについては、小笠原欣幸（2008）を参考にした。

スト新電影現象」を巻き起こしていく。

さて、もし誰かが「ポスト台湾新電影現象は、いつ起こったのか」と質問したとしたら、我々は即座に「2008年9月20日にそれは起こった」と答えなければならない。9月20日とは、馬英九が大統領に就任してちょうど4ヶ月が経過した日に当たるが、その週の9月15日の月曜日、アメリカの名門証券会社で投資銀行でもあるリーマン・ブラザーズ (Lehman Brothers) が連邦倒産法第11章の適用を連邦裁判所に申請し事実上破綻した。この破綻は世界の金融市場に衝撃を与え、その後、世界的な金融恐慌として広がっていく。この世界金融恐慌のきっかけを作った「リーマン・ショック」が台湾で報じられたその週末、当時公開中であった『九降風』『海角七號』『囧男孩』という3作品の観客動員数に力強いドライブが生まれる⁶⁵。特に『九降風』は、公開の1ヶ月後には興収が1万NTを切るところまで落ち込み興行の打ち切りを迎える時期に差し掛かっていたのにもかかわらず、9月20日には一気に13万NTまで回復し興行初日に記録した数字にまで収益を伸ばしている。つまりこれは、新政権発足間もない台湾に降ってきた災難（金融恐慌）に対して、映画観客は、特定の作品ではなく、「台湾映画」を見ることで応答したということである。この金融危機によってもたらされた観客動員のドライブはその後も続き、ポスト新電影ははっきりとした「現象」として国民に認識されていった。そして年末、民族的な抗日闘争を主題とした国民映画『一八九五』が公開され興行収益1300万NTのヒットを記録することで2008年はその年を閉じた。このように、「選挙候補者の公示」→「選挙キャンペーン」→「選挙投票」→「新政権の発足」→「新政権発足後の国家的な危機」という起伏にとんだ国家的な「ドラマ」の進行に、台湾映画が寄り添うようにして“現象化”していった様子が窺えるのではないだろうか。

またその一方で、「ポスト新電影現象」は、映画界と国家が協力して進める「台湾映画復興政策」の果実だという側面も持っている。2001年のWTO加盟による映画産業の自由化以降、国家の映画政策は、それまでの「国際映画祭路線」から、より国際競争力のある産業へと生まれ変わるための産業再生プロジェクトへと転換を遂げた。それまでの補助金政策が映画製作に対する助成金を主な内容にしていたのに対し、現在の映画政策ではより総合的な助成プログラムとして映画に関わる体系的な側面（企画・製作・マーケティング・上映環境整備・デジタル技術開発・人材育成）を支援するようになった。また資金面においては、經濟部工業局の低利融資制度により、従来難しかった民間銀行からの融資が実現されるように環境作りも進められている。そしての行政院国家発展基金の創設により、2008年を目標として5年間で200億NTを投入するという産業育成政策「ソフト産業及び文化創造産業計画」も資金面や技術面においてポスト新電影を支える上で大きな役割を担った⁶⁶。こうした新電影とポスト新電影を切り分けるような映画政策の転換は、映画表現の内容という領域において両者が完全に切り離されたということの意味するわけでは決してない。

⁶⁵ 興行収益については、全て行政院新聞局の数字を参照。

⁶⁶ 以上の映画政策の推移については、『台湾映画年鑑』（各年）の記事を参照した。

ポスト新電影作品として前に挙げた5作品のどれもが、技術スタッフ、作品テーマ、表現手法などの点で、新電影と強く結びついており⁶⁷、こうした連続面が2008年の映画現象を見るうえで欠かせない要素となっていることもまた間違いのない事実なのである。こうした連続・不連続の上で進行する「映画産業復興政策」の成果として現在の台湾映画は成立しているといえるだろう。

このように「ポスト新電影現象」とは、民進党の政治運営の失敗と国際的な不景気を背景とした「国民の危機」という観客側の論理と、国家と映画界が協力して進めた「台湾映画復興政策」という供給側の論理の相互交渉の過程で現れてきた現象であると説明したほうがより現実的だろう。

映画『練習曲』において、社会福祉の対象となるはずである身体に障害のある若者が、自転車に跨り台湾を南下し始めたように、馬英九が、選挙キャンペーンにおいて、「ロングステイ」と称し、自転車に跨り台湾全土を走り抜けることで、中国文化に偏った自らの出自を台湾寄りに修正していき、国民の支持を集める。こうして「ポスト新電影現象」は始まった。それから一年を経て、この自転車による南下は、101ビルを一瞥して悪態をつきグローバル資本主義の敗残者よろしく南に向けて威勢良く出発するバンドマンによるオートバイの走行にとって換えられる。馬が自転車に乗り地方の有権者と握手を交わすことで選挙民を包摂していったように、2008年の台湾映画は民族性や歴史性は言う及ばず国家による暴力の傷跡さえ「国民連帯」の障害にならないことを主張することで観客動員数を増やしていき、その参加人数の規模においてその平板な画面にある種のリアリティーを与えていったのである。この新しい国民表象を支える主体は、新電影にあったような他者を寄せ付けず暗く沈みこんだような存在のあり方を徹底的に否定する。国家の承認を前提に、参加者が増加することでその機能を保証する貨幣制度のように、ポスト新電影はスクリーンと現実の間を往還しながら観客同士が互いに連帯し合い、集団的に繋がり合うことで自らの福祉を心理的に保障し合う。我々はこうした映画受容における増殖する集団的リアリティーのあり方を、資本の運動に支えられた「循環型のスペクタクル⁶⁸」と名付けようと思う。

しかし、こうした「循環型のスペクタクル」は、映画というメディアに限って表面化する現象ではないだろう。例えば、映画に先行してネットの世界では、常時こうした参加型のスペクタクルが発生しているであろうし、学校教育の現場でもPCシステムを導入したマルチメディア教育となることで、教室は一種のスペクタクル空間となっている。こうした

⁶⁷ ポスト新電影が引き継いだ新電影の遺産については、ひとつひとつ挙げたりはしないが、ポスト新電影の作品の中で間違いなく最も優れた作品である『囧男孩』が、主人公の二人組の背丈の高低ひとつとっても楊徳昌に強く影響されていることに注意を向けたい。

⁶⁸ 画面と現実を往還しながら身体的リアリティーを獲得する観客の映像受容のあり方については、ヴァネッサ・シュワルツ／菊池哲彦訳（1995/2003）、ベン・シンガー／長谷正人訳（1995/2003）、ジョナサン・クレーリー／長谷正人・岩槻歩訳（1995/2003）における初期映画の映像的リアリティーを参照した。

事例は挙げればきりが無いほど存在するだろうが、新しいメディア環境の広がり、新政権発足による国民の新しいセルフ・イメージに対する欲望の広がりという平行した動きを前提としながら現在起こっている社会現象を眺めてみると、「ポスト新電影現象」と同じくらい重要で興味深いのは、近年国民の間で広がっている「自転車ブーム」であろう。自転車という道具は、中井のボートの例と同様、機械のメカニズムに身体を投企することで「移動」という空間的スペクタクルを引き起こす身体装置（メディア）である。トム・ガニングがその古典的研究⁶⁹で主張するように、初期映画におけるスペクタクルは、典型的にはファントム・ライド⁷⁰が列車の旅を視覚化したように、乗り物の移動空間（モビリティ）を主要な出し物にしており、こうした初期映画特有の視覚的ショックは、同じ映画である古典期の物語映画よりもむしろ、遊園地の回転木馬やジェットコースターに近い刺激を観客に与えていたはずである。つまりプレ古典期の映画は、現在の「映画」という文化概念に回収することができないような文化横断的なモダニティを観客とともに形作っていたということである。そうしたことを考え合わせると、ここで取り上げた「ポスト新電影現象」とは、映画というメディアに限定して生じた現象では決してなく、新しいメディア環境の下で、より総合的な範囲において国民が新しい身体の獲得を目指すという国民の「メディア的身体更新プロジェクト」の一部であったのかも知れない。しかし、ここでこれについて考察を加えるには、すでに紙幅が尽きてしまっている。

むすび

1989年、映画と「すれ違い」を演じた国民は、2008年において新たな「国民の危機」に至り、資本と国家から距離を欠いた位置において台湾映画と再会することとなる。そこには参加することが自己目的化した「循環型のスペクタクル」が広がっており、「ポスト民主化／ポスト民進党」時代の「台湾人」的セルフイメージを身体的に定位することで互いを保障しあうような「映画的空間」（これは現代台湾の都市空間「街路」と地続きである）が立ち上っている。こうした空間を、クラカウアーが見た1930年代初頭のベルリンの「街路」の隣に並べ比べてみると、その性格が、より一層明らかとなるのかもしれない。1930年のベルリン同様、2008年の台湾は世界的な大恐慌の渦中にあっただが、当時のベルリンの街路に広がっていた政治経済的な閉鎖感と体制に対する絶望的な嫌悪感は、現在の台湾にはほとんど存在しない。また、ベルリンにおいては、そうした危機的状況の切実さは、若者の内面に国民神話のファンタスマゴリー（ナショナリズム）を巢食わせ相互に連帯しあうことでナチズムへと進んでいった。一方、2008年の台湾では、民主化以降国民の間に広がっていったナショナリズムから一定の距離をとり、消費志向の切り替えによって自己のイメージを転換するという仕方アイデンティティの危機に柔軟に対応しているように見える。また、こうしたセルフイメージの転換プロジェクトは、映画というメディアに限定した出

⁶⁹ トム・ガニング／濱口幸一訳（1998）。

⁷⁰ これについては、加藤幹郎（2006）『映画館と観客の文化史』中公新書を参照。

来事ではなくより総合的な国民的営みであり、2008年の映画現象はそうした文化横断的なプロジェクトの一部分に過ぎなかったのだろう。

一方、こうした動きは、冷戦体制下のアジアにおけるかつての開発国家が、その後、共通に経験しているイベントなのかもしれない⁷¹。冷戦期、権威主義体制下で高度成長を遂げた東アジア諸国では、80年代以降民主化が進むことによって、旧体制派と市民派が国家的な利権をめぐる政治闘争に入るといった場面が、特に1997年のアジア通貨危機とアメリカの介入的な構造調整政策以降、目立って増えてきている。それと同時に、そうした民主化時代の市民を巻き込んだ国家資本をめぐる新しい政治闘争の舞台（テレビや携帯、インターネットを動員した闘争）に寄り添ってナショナルな意識を喚起するような国民映画もやはり増えてきている。観念的なイデオロギー闘争ではなく、市民の政治的ルサンチマンを背景に、その場限りの市民的連帯を武器とするその新しい闘争様式の中で、新しい国民映画は集団意識の高揚を目的として政治闘争に取り込まれる。台湾という視野を越え、こうした東アジア諸国における「ポスト冷戦期の国民映画⁷²」という文脈の中に今回の「ポスト新電影現象」を置いてみると、また違った風景が見えてくるだろう。

さて、我々が主張する「声の文化」の集団性において実現した「ポスト新電影現象」は、参加することが自己目的化したコミュニケーションにおいて成立している。したがって、そこは、中井・ベンヤミンの「意味」をめぐる集団的な「身体投企的メディア空間」やミリアム・ハンセンが主張する参加者個々の自律性と多様性を担保した「公共圏」という場からも、遠く切り離された「場所⁷³」である。そして、この閉ざされた「場所」において問題となるのは、もちろん「倫理」である。この倫理問題を考えるために、「ポスト新電影」を改めて台湾映画史の中に置きなおしてみると、我々はどのような含意をそこから汲み取ることができるだろうか。ひとことで言えばそれは、「メロドラマ的想像力の消失」という事態であるように私には思える。ここで言う「メロドラマ的想像力」とは、ピーター・ブ

⁷¹ 山之内靖は、戦後冷戦体制を、第一次世界大戦以降における国民国家の総力戦体制の連続性の中で捉え、冷戦崩壊後のグローバル化の進む世界は国家による国民の統制が緩み自然の状態が回帰する（身体回帰）ような「再魔術化」の時代だと見ている。これについては、山之内靖（2003）、（2004）を参照。

⁷² 通貨危機以降タイでは、王朝史観を背景にした戦記物語映画が巨額の制作費によって製作されヒットしたし、日本でも小泉政権期において高揚したナショナリズムに応えるような映画が多数製作された。また、こうした視点から近年の“韓流”なる映画を含めた韓国大衆文化の流行現象を見ると、これは通貨危機後アメリカの最も強い介入によって構造調整が進み冷戦体制下で形成された社会構造が崩壊するという「国民の危機」を体験した韓国社会が、セルフイメージの転換を求めて大規模に行ったメディア事業であったのかもしれない。

⁷³ ここでそうした「場所」を肯定できないのは、ハイデガーの言う技術的な「布置」が転換するという「存在論」的必然によってこうしたそれが用意されたのではなく、映画というメディアの「存在」を無視したかたちで、言わば閉ざされた連帯によってこうした「場所」が召喚されたという点にある。一方で、Hansen Miriam (1994-b) においてハンセンが後期映画に期待した「公共性」、つまり物語りに回収されない映画受容のあり方は、その後15年近くを経た現在の視点で考えると、むしろ劇場（映画館）という物語映画の技術的「布置」から出た場所、つまり現代都市を彩る巨大なモニターやインターネット上に浮かぶ多種多様な映像といった、より社会的でより直接的な映像コミュニケーションを担う技術的「布置」において現れているように思える。また、こうした映像メディアをめぐる推移は、もともとハンセンが「公共圏」概念を構築する上で参照した「初期映画」という時代は、映画館という技術的「布置」が未だ成立しておらず、公共の広場や舞台という場所でライブパフォーマンス度の高い上映形態をとっていたことを考えると、これはやはり当然の帰結といえるかもしれない。

ブルックスによって提唱されたドラマツルギーの構成概念である⁷⁴。社会の変動過程で人々の道徳的な判断のよりどころが失われた空白状態にあって、美德と悪徳が衝突と葛藤を演じるような、善悪二元論的なドラマツルギーによって立ち上る人々の倫理的な想像力、これをピーター・ブルックスは「メロドラマ的想像力」と呼ぶ。台湾の映画史を振り返るとき、例えば健康写実映画（李行：1963『養鴨人家』、白景瑞：1968『寂寞的十七歲』）や瓊瑤映画（宋存寿：1973『窗外』）、抗日映画（劉家昌：1975『梅花』）など様々なジャンル映画の語りにおいて、道徳的な矛盾に対するヒステリックな感情表出が「強い身体描写」によって行われ、当時の観客の情動を喚起していた。こうしたメロドラマの「強い身体描写」は、新電影における、あの沈み込むような陰影の濃い身体像にまで確実にその影を落としていたのだが、ポスト新電影においては、そうした「強い身体描写」の消失とともに観客の倫理的な“眼差し”が失われてしまっている。さらに深刻なのは、こうした観客の倫理的“眼差し”の喪失が、人間の“生”的営みにおいて避けて通ることのできない「暴力」の隠蔽につながっている点だ。2008年の台湾の「映画的空間」とは、こうした「場所」に他ならない。

最後に、再び冒頭の教室に戻ろう。映像をモノとして持ち歩き、しかるべき時にそれを出し入れすることで集団的に繋がっていくという、女学生たちの生活を捉えた光景。そこに広がっていたあの奇妙な声の“響き”は、現代台湾の映像コミュニケーションという社会的関係性のなかで、彼女たちのモラルティエーに対する戸惑いをどこかで表出していたのかも知れない。

参考文献

—中国語—

- 小野（1986）『一個運動的開始』（人間叢書 54）時報出版公司。
 小野（1988）『白鴿物語』（人間叢書 138）時報出版公司。
 李天鐸（1997）『台湾電影：社会興歴史』亜太図書出版社。
 李幼新編（1986）『電影・電影人・電影刊物』（自立叢書 27）
 李亜梅（2003）『台湾新電影二十年』台北金馬影展執行委員会編。
 迷走・梁新華編（1991）『新電影之死』（戦争機器 3）唐山出版社。
 迷走・梁新華編（1994）『新電影之外／後』（戦争機器 13）唐山出版社。
 黄仁（2004）『台湾影評六十年：台湾影評史話』亜太。
 張宏維（2008）「由文建會預算結構看台灣文化政策演變」國立中山大學藝術管理研究所碩士論文。
 陳儒修（1994-a）『台湾新電影的歷史文化經驗』萬象。
 陳儒修（1994-b）「八十三年度國片輔導金評審工作報告」『1994年台灣電影年鑑』14-16

⁷⁴ これについては、ピーター・ブルック／四方田 犬彦・木村 慧子訳（1976/2002）、トマス・エルサー／石田美紀・加藤幹郎訳（1972/1998）を参照。

梁良 (1993) 『電影人的真面目』淑馨出版社.

游士賢 (2004) 「台灣電影產業生存策略 2004—2006：從韓國電影市場解析台灣現況」 國立
政治大學經營管理

碩士學程全球經營與貿易組碩士論文.

焦雄屏編著 (1988) 『台灣新電影』(人間叢書 117) 時報出版公司.

鄒念祖 (2001) 「國片輔導金制度研究」 國立交通大學傳播研究所碩士論文.

盧非易 (1998) 『台灣電影：政治・經濟・美學』遠流.

蕭阿勤 (2000) 「民族主義與台灣 1970 年代的『鄉土文學』：一個文化(集体)記憶變遷的探討」
『台灣史研究』第 6 卷第 2 期 77-138 頁.

蕭阿勤 (2002) 「抗日集體記憶的民族化：台灣 1970 年代的戰後世代與日據時期台灣新文學」
『台灣史研究』第 9 卷第 1 期 181-239 頁.

戴伯芬 (1990) 「媒體產業的全球地方形構：台灣有線電視的政治經濟學分析」 國立台灣大學
建築與城鄉研究所博士論文.

蘇顯星 (2002) 「戰後台灣文化政策變遷歷程研究：歷史結構分析」 國立台南師範學院鄉土文
化研究所碩士論文.

—日本語—

雨宮昭彦 (2000) 『帝政期ドイツの新中間層：資本主義と階層形成』東京大学出版会.

有沢 広巳 (1994) 『ワイマール共和国物語』(上・下巻) 東京大学出版会.

Y. イシャグプール／三好信子訳 (2001／2002) 『ル・シネマ：映画の歴史と理論』新曜社.

<Ishaghpour Youssef : Le Cinéma>

ソースティン・ヴェブレン／高哲男訳 (1889／1989) 『有閑階級の理論』ちくま学芸文庫.

<Veblen Thorstein :

The Theory of the Leisure Class>

内田隆三 (1987) 『消費社会と権力』岩波書店.

エドワード・J・エプスタイン／塩谷紘訳 (2005／2006) 『ビッグ・ピクチャー：ハリウッ
ドを動かす金と権力の新論理』早川書房. <Epstein Edward Jay : The Big Picture:
Money and Power in Hollywood>

トマス・エルサー／石田美紀・加藤幹郎訳 (1972／1998) 「響きと怒りの物語：ファミリー・
メロドラマの

所見」岩本憲児・竹田潔・斉藤綾子編『新映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』
フィルムアート社,

pp14-43. <Elsaesser Thomas : Tale of Sound and Fury-Observations on the Family
Melodrama>

大黒岳彦 (2006) 『<メディア>の哲学：ルーマン社会システム論の射程と限界』NTT 出版.

小笠原欣幸 (2008) 「2008 年台湾総統選挙分析 —政党の路線と中間派選挙民の投票行動」
小笠原欣幸ホームページ (<http://www.tufts.ac.jp/ts/personal/ogawara/>)

- 荻野雄 (2006) 「ジークフリート・クラカウアーの新中間層論」『京都教育大学紀要』No. 108, 京都教育大学, pp83-99.
- 荻野雄 (2007-a) 「クラカウアーの『カルガリからヒトラーへ』(1)」『京都教育大学紀要』No. 111, 京都教育大学, pp17-34.
- 荻野雄 (2008-b) 「クラカウアーの『カルガリからヒトラーへ』(2)」『京都教育大学紀要』No. 111, 京都教育大学, pp. 35-53.
- ウォルター・オング／高柳俊一・橋爪由美子訳 (1981／1992) 『生への闘争：闘争本能・性・意識』(叢書・ユニベルシタス)法政大学出版局. <Ong Walter J: Fighting for Life- Contest, Sexuality, and Consciousness>
- ウォルター・オング／林正寛・糟谷 啓介・桜井直文訳 (1982／1991) 『声の文化と文字の文化』藤原書店. <Ong Walter J: Orality and Literacy>
- トム・ガニング／濱口幸一訳 (1998) 「驚きの美学：初期映画と軽々しく信じ込む(ことのない) 観客」岩本憲児・竹田潔・斉藤綾子編『新映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社, pp102
- 118. <Tom Gunning: An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (in) Credulous Spectator>
- 萱野稔人 (2005) 『国家とは何か』以文社.
- ジョン K ガルブレイス／鈴木哲太郎訳 (1976／1978) 『ゆたかな社会』(第3版) 岩波書店. <Galbraith John Kenneth : The Affluent Society>
- 北田暁大 (2004) 『<意味>の抗い：メディアーションの文化政治学』せりか書房.
- ジークフリート・クラカウアー／平井正・斉藤松三郎 (1928／1985) 『ギンスター：クラカウアーの自伝小説』せりか書房. <Kracauer Siegfried: Ginster>
- ジークフリート・クラカウアー／神崎巖訳 (1930／1979) 『サラリーマン：ワイマール共和国の黄昏』法政大学出版局. 【Kracauer Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland】
- ジークフリート・クラカウアー／丸尾定訳 (1947／1970) 『カルガリからヒトラーへ：ドイツ映画 1918-1933 における集団心理の構造分析』みすず書房. <Kracauer Siegfried: Von Caligari zu Hitler-Eine psychologische Geschichte des deutschen Films>
- ジークフリート・クラカウアー／船戸満之・野村美紀子訳 (1963／1996) 『大衆の装飾』(叢書ユニベルシタス) 法政大学出版局. <Kracauer Siegfried: Das Ornament der Masse-Essays>
- ジョナサン・クレーリー／遠藤知巳訳 (1990／2005) 『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティー』以文社. <Crary Jonathan: Techniques of the Observer-On Vision and Modernity in the 19th Century>
- ジョナサン・クレーリー／長谷正人・岩槻歩訳 (1995／2003) 「解き放たれる視覚：マネと「注意」概念の出現をめぐる」長谷正人・中村秀之編『アンチ・スペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会, pp143-180. <Crary Jonathan: Unbinding

- Vision-Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century>
黄俊傑／臼井進訳 (2007/2008)『台湾意識と台湾文化：台湾におけるアイデンティティーの歴史的変遷』東方書店。<黄俊傑：台湾意識与台湾文化>
ジャン＝リュック・ゴダール／奥村昭夫訳 (1998)『ゴダール全批評・全発言Ⅱ1967－1985』筑摩書房。<Godard Jean-Luc : Godard Coffret>
後藤嘉宏 (2005)『中井正一のメディア論』学文社。
ジャン＝ルイ・コモリ／鈴木圭介訳 (1971/1999)「技術とイデオロギー：カメラ、遠近法、ディープ・フォーカス」岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『新映画理論集成②知覚／表象／読解』フィルムアート社，pp32－103。<Comolli Jean-Louis : Technique et Idéologie: Caméra perspective profondeur de champ>
斉藤綾子 (2006)「総論：欲望し、感応する身体：横断的思考への誘い」斉藤綾子編『映画と身体／性』（日本映画史叢書⑥）森話社，pp7－48。
佐藤卓己 (1998)『現代メディア史』（岩波テキストボックス）岩波書店。
佐藤幸人・竹内孝之編 (2004)『陳水扁再選－台湾総統選挙と第二期陳政権の課題－』アジア研トピックリポート No. 51 .
佐藤幸人・池上寛編 (2007)『台湾総合研究Ⅰ：企業と産業』（調査研究報告書）日本貿易振興機構アジア経済研究所。
ヴァネッサ・シュワルツ／菊池哲彦訳 (1995/2003)「世紀末パリにおける大衆の嗜好：モルグ、蠟人形、パノラマ」長谷正人・中村秀之編『アンチ・スペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会，pp223－262。<Schwartz Vanessa R : Cinematic Spectatorship before the Apparatus-The Public Taste for Reality in Fin-de-siecle Paris>
ベン・シンガー／長谷正人訳 (1995/2003)「モダニティー・ハイパー刺激、そして大衆的センセーションの誕生」長谷正人・中村秀之編『アンチ・スペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会，pp263－302。<Singer Ben : modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism>
菅野敦志 (2005)「戦後台湾における文化政策の転換点をめぐって：蒋経国による「文化建設」を中心に」『アジア研究』アジア政経学会，Vol51.No3，pp. 41-59。
隅谷三喜男・劉進慶・涂昭彦 (1992)『台湾の経済：典型 NIES の光と影』東京大学出版会。
高島直之 (2000)『中井正一とその時代』青弓社。
武川正吾 (2007)『連帯と承認：グローバル化と個人化のなかの福祉国家』東京大学出版会。
セルジュ・ダネー／梅本洋一訳 (1994/1996)『不屈の精神』フィルムアート社。<Daney Serge : Persévérance - Entretien avec Serge Toubiana>
中井正一 (1964－1981)『中井正一全集：文化と集団の論理』（全4巻）美術出版社。
マルティン・ハイデガー／小島威彦・アルムブルスター訳 (1953/1965)『技術論』（ハイデガー選集18）理想社。<Heidegger Martin : Die technik und die Kehre>
蓮實重彦 (2004)『国際シンポジウム 小津安二郎 生誕100年「OZU 2003」の記録』（朝日

- 選書)朝日新聞社.
- 蓮實重彦 (2008-a) 『映画崩壊前夜』 青土社.
- 蓮實重彦 (2008-b) 『映画論講義』 東京大学出版会.
- エティエン・バリバル／松葉祥一訳 (1998/2000) 『市民権の哲学：民主主義における文化と政治』 青土社. <Balibar Étienne : Droit de cité. Culture et politique en démocratie>
- ロラン・バルト／佐藤信夫訳 (1967/1972) 『モードの体系』 みすず書房. < Barthes Roland : Système de la mode>
- 林 健太郎 (1963) 『ワイマル共和国：ヒトラーを出現させたもの』 中公新書.
- スティーブン・ヒース／夏目康子訳 (1976/1999) 「物語の空間」 岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編 『新映画理論集成②知覚／表象／読解』 フィルムアート社, pp136-175. < Stephen Heath : Narrative Space>
- ピーター・ブルック／四方田犬彦・木村慧子訳 (1976/2002) 『メロドラマ的想像力』 産業図書. <Brooks Peter: The Melodramatic Imagination- Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess>
- ジャン＝ミッシェル・フロドン／野崎歓訳 (1998/2002) 『映画と国民国家』 岩波書店. < Frodon Jean - Michel : Projection nationale cinema et nations>
- グレゴリー ベイトソン／宇波彰・平井正訳 (1943/1986) 『大衆プロパガンダ映画の誕生：ドイツ映画『ヒトラー青年クヴェックス』の分析』 御茶の水書房. < Bateson Gregory : An Analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex>
- ヴァルター・ベンヤミン／大峯顕・高木久雄編集解説 (1919/1970) 『ドイツ・ロマン主義』 (ヴァルター・ベンヤミン著作集4) 晶文社. < Benjamin Walter : Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik>
- ヴァルター・ベンヤミン／浅井健二郎編訳・久保哲司訳 (1995) 『ベンヤミン・コレクションⅠ』 ちくま学芸文庫. < Benjamin Walter : Benjamin Walter Collection I >
- ヴァルター・ベンヤミン／浅井健二郎編訳・三宅晶子ほか訳 (1996) 『ベンヤミン・コレクションⅡ』 ちくま学芸文庫. < Benjamin Walter : Benjamin Walter Collection II >
- ジャン・ボードリヤール／今村仁司・塚原史訳 (1970/1995) 『消費社会の神話と構造』 紀伊国屋書店. < Baudrillard Jean : La Société de consommation>
- デイビッド・ボードウェル／杉山昭夫訳 (1986/1999) 「古典的ハリウッド映画：語りの原理と手順」 岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編 『新映画理論集成②知覚／表象／読解』 フィルムアート社, pp176-196. < Bordwell David : Classical Hollywood Cinema-Narrational Principals and Procedures>
- マーク・ポスター／室井尚・吉岡洋訳 (1990/1991) 『情報様式論：ポスト構造主義の社会学理論』 岩波書店. < Poster Mark : The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context>
- ローラ・マルヴィ／斉藤綾子訳 (1985/1998) 「視覚的快楽と物語映画」 岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編 『映

- 画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社, pp126-141. <Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema>
- 見田宗介 (1996) 『現代社会の理論：情報化・消費化社会と未来』岩波新書.
- 山之内靖 (2003) 「総論：総力戦体制からグローバリゼーションへ」山之内靖・酒井直樹編『総力戦体制からグローバリゼーションへ』平凡社, pp29-78.
- 山之内靖, 伊豫谷登士翁, 成田龍一 編 (2004) 『再魔術化する世界：総力戦・“帝国”・グローバリゼーション』御茶ノ水書房.
- 吉田正純 (2003) 「生活に対する勇氣 (前編)：一五年戦争初期・京都の消費生活者運動と雑誌『美・批評』集団における「学習」の位置：中井正一たちとく抵抗の学習>をめぐる諸問題 (1)」『生涯教育学・図書館情報学研究』vol. 2, 京都大学, pp7-38.
- 吉田正純 (2004) 「《精神の明晰》－『世界文化』集団の抵抗と学習：中井正一たちとく抵抗の学習>をめぐる諸問題 (2)」『生涯教育学・図書館情報学研究』vol. 3, 京都大学, pp35-59.
- ニクラス・ルーマン／佐藤 勉訳 (1984／1993) 『社会システム理論 (上)』恒星社厚生閣.
<Luhmann Niklas :
Soziale Systeme- Grundriß einer allgemeinen Theorie>
- 若林正文 (2004) 『台湾ナショナリズムと「忘れえぬ他者」』『思想』第 957 号, 岩波書店, pp108-125.
- 若林正文 (2008-a) 『台湾の政治：中華民国台湾化の戦後史』東京大学出版会.
- 若林正文 (2008-b) 『台湾総合研究Ⅱ：民主化後の政治』(調査研究報告書) 日本貿易振興機構アジア経済研究所.
- 和田伸一郎 (2006) 『メディアと倫理：画面は慈悲なき世界を救済できるのか』NTT 出版.

—英語—

- Bordwell David (2006) *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press.
- Elsaesser Thomas and Buckland Warren (2002) *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, A Hodder Arnold Publication.
- Friedberg Anne (1995) “Cinema and Postmodern Condition”, in Williams Linda ed, *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, pp59-86.
- Hansen Miriam (1994-a) *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press.
- Hansen Miriam (1994-b) “Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere”, in Williams Linda ed, *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, pp134-152.
- Hjort Mette and Mackenzie Scott ed (2000) *Cinema and Nation*, Routledge.
- Hou Hsiao-Hsien, Chu Tien-Hsin, Tang Nuo, Hsia Chu-joe (2004) “Tensions in Taiwan” *New Left Review* 28, July-August (<http://www.newleftreview.org/?view=2516>)

Schatz Thomas (1993) “The New Hollywood” in Jim Collins ed, *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, pp8-36.

Shaviro Steven (1993) *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press.

Thompson Kristin (2003) *Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press.

Vitali Valentina and Willemsen Paul ed (2006) *Theorising National Cinema*, Palgrave Macmillan.

Williams Linda (1991) “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” in Cohen and Brady eds, *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, pp207-221.

Yang Edward (2001) “Taiwan Stories” *New Left Review* 11, September- October 2001 (<http://www.newleftreview.org/?view=2350>)

【資料】

『台湾電影年鑑』行政院新聞局. (各年)

行政院主計処のホームページ (<http://www.dgbas.gov.tw/mp.asp?mp=1>)

Chronicles of the New and Its Repetition: Historicizing Genre and Style in Taiwan Cinema

Duke University, USA
Guo-Juin Hong

Preamble

In December 2008, Los Angeles, I had the good fortune of participating in the First Taiwanese Film Festival, when I saw *Cape No. 7* (海角七號, 2008) at its US premiere and met director Wei Te-Sheng there. In reference to what seems to be the emergence of a new generation of Taiwan filmmaking in the early years of the 21st century, a comment was made regarding the phenomenal successes of recent Taiwan cinema. “In contrast to the early 1980s’ New Wave cinema,” the commentator remarks, “which focused on a realistic portrayal of everyday life, emerging directors in Taiwan have produced a great deal of genre-driven movies that are reinvigorating the movie industry in Taiwan.” I take that to be an astute observation that calls for a careful revisiting of Taiwan’s film history.

But where do I begin? Before *Cape No. 7* became the biggest surprise success story in many years, before it was a feasible project and its phenomenal success conceivable, and if we go further back in time, before *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, before Edward Yang’s *Yi Yi*, before Tsai Ming-Liang’s Taipei trilogy, before Hou Hsiao-Hsien, before New Taiwanese Cinema in the 1980s, before Healthy Realism and Taiwanese-dialect films in the 60s and 70s, before Qiong Yao and Bruce Lee, before the

one-armed swordsman's martial arts prowess and the butterfly lovers' heart wrenching Yellow Plum Melody, before 1949, before 1945, and why not go as far as we can to 1895 when cinema was reportedly invented. What might Taiwan look like if we did not have films to help us see it?

Where do I begin, indeed? What if the cultural references I just enumerated were not in our registers? What if, to phrase it differently, *Crouching Tiger* is but a kung fu flick that people in the know would consider overrated, Edward Yang was a master of cinematic arts who deceased prematurely and whose films remain sadly obscure, Hou Hsiao-Hsien is someone who makes “slow” films, and Tsai Ming-Liang is the director who makes even slower films? Where do I begin? I reckon I can begin with a time as good as any others; I can begin with the present by asking how Taiwan cinema gets here and what we may learn from that history. In other words, it may be a good opportunity to look again at Taiwan's film history through a fresh historiographical lens.

Taiwan's cinema seems to have reached a new height in the early years of the 21st century, a phenomenon best exemplified by *Cape No. 7*'s unprecedented box office success both domestically and overseas. The noted difference between *Cape No. 7* and its contemporaries, and the New Taiwan Cinema of the 1980s, offers a point of entry. For some, the “first” new cinema focuses its efforts on aesthetic exploration of realistic portrayal of everyday life, whereas the emerging, or what is dubbed the “second” new cinema today, revitalizes Taiwan's film industry by putting forth genre-driven films that renew audience's passion for domestic production. The notion of “newness”—implying a severance from the past and promising hope—is extremely tempting and, for that reason, in great needs of historicizing.

I offer my conclusion first. From colonial propaganda to postcolonial educational films, from Taiwanese-dialect films to Healthy Realist mandarin cinema, between the pressures from Hong Kong and Hollywood imports, and between cultural policies and commercial demands, the first “new” cinema of the early 1980s responded to the stagnant genre filmmaking with audacious stylistic exploration. The re-cinematization of Taiwan in the early 1980s took the form of a vigorously reinvented realism. Its subsequent successes and failings are a familiar story. Seen in this context, however, the alleged emergence of a genre-drive trend that characterizes the more recent, the “second” new or “post-new” cinema in the 21st century, begs scrutiny. From such a historical perspective, I hope to show, in the scope of what this paper would allow, that those designations of “newness” are, in fact, a repetition, but with difference.

1945, Taiwan at the Great Divide

During the fifty years of colonization, generations of people had to live between two nations, between China and Japan. But, what of Taiwan itself? This question is significant because the history of Taiwan has been in transition among nations for more than four hundred years. If 1945 indeed marked yet another transition, one has to ask from where to what; this time, posing the question of the “nation” itself would mean to assume that the return to China is the return home, Taiwan’s origin. The question of “origin” is particularly pertinent because, as we shall see, it bears heavily on the conception of the “new” that concerns us here.

To rephrase my question in terms of sovereignty: if Taiwan has been passed from the hands of the Spanish, the Dutch, the Ming Dynasty loyalists, the Qing Dynasty, and

finally to Japan, what would make this particular transition from the Japanese to the Chinese Nationalists a definitive one, when the latter would soon lose its governance over the Mainland to the Communists? The road home for Taiwan keeps extending towards the horizon while no single act of looking back can tell where it all came from. It is possible, however, to imagine an origin in the future, *national history without nation*. If the colonial condition entails a loss or erasure—at least a suppression or denial—of the history of the colonized, revitalizing the research and the writing of colonial history must be an important part of any decolonial project that seeks to reclaim history. The naming of the “new” in Taiwan’s historical context cannot mean a severance from, but rather first and foremost, a re-articulation with history.

It is a start to ask: When was film first introduced to Taiwan? The history of how that seemingly straightforward question has been answered shows much intrigue. Lu Su-Shang’s 1960 *The History of Taiwan’s Film and Drama* claims that film technology first arrived in Taiwan in November 1901, five years later than China and Japan.¹ Not until the 1990s did Lee Daw-Ming’s research push the date of the first film screening back one year to June 1900, when in Taipei and other cities the Lumiere Brothers’ cinematographes were exhibited, significantly in this version, only three and four years after they arrived in Japan and China respectively.² If the colony was deemed lagging behind, this new find closed the time gap successfully by a year.

As further research continued to unearthed facts, mostly newspaper advertisements and some fragmented reports, more and more documents surfaced to

¹ Lu Su-Shang, *The History of Taiwan’s Film and Drama* (Taiwan dianying xiju shi) 《臺灣電影戲劇史》, Taipei: Yin-Hua Publishing, 1960.

² Lee Daw-Ming, “The Relationship between Film and Politics during the Japanese Colonization,” *History Monthly*, Nov. 1995, P. 123.

suggest that film exhibitions in Taiwan have taken place even earlier. In August and September of 1899, an unnamed businessperson brought an Edison projection system from the US and showed a documentary short on the Spanish-American War.³ Encouraged by these new historical findings, Ye Long-Yan dug deeper into the colonial archives and was greeted by an even greater surprise. In August 1896, less than a year after the so-called “invention” of cinema, a time coinciding with Japan’s acquisition of Taiwan, a Japanese merchant brought with him to Taipei some ten Edison short films. *That*, Ye concludes, was the very first exhibition of Kinetoscope in Asia, three months before the same technology arrived in Kobe, Japan.⁴ History is never short of irony; Taiwan the colony has all of a sudden leapt ahead of its colonizer in time, film-time and technology-time.

It remains open whether the founding moment of Taiwan’s film history may or may not be revised again. What is certain, however, is that film activities in Taiwan after the technology was introduced were a mixture of the colonial government’s propaganda, Japanese, Taiwanese, and, later, Mainland Chinese entrepreneurs’ commercial exhibitions and infrequent filmmaking, and numerous imports from Japan, Hollywood, Europe and China. That is, the beginning of Taiwan’s cinema is a potpourri of *world cinema* from the start. Not a cinematic world already made, however, it was one that was *being made* along the way—and around the island and, as I will argue, part of the world.

³ See Huang, Ren, and Wang Wei, eds., *One Hundred Years of Taiwan Cinema*, Taipei: Chinese Film Critic Association, 2004, pp. 11-13; and, Huang, Jian-Ye, ed. *The Chronicle of Taiwan Cinema 1898-2000*, Taipei: The Council for Cultural Affairs, Administrative Yuan, 2005, p. 107.

⁴ See Ye, Long-Yan, *Film History in Taipei’s Ximen District* 《台北西門町電影史，1896—1997》, Taipei: National Film Archive, 1997, p. 30.

Touring exhibitions started out as a necessity in 1904 when Taiwanese Liao Huang acquired a number of documentaries and comic shorts and traveled around the island with this randomly assembled repertoire.⁵ Although permanent movie theaters were slow to establish, especially outside Taipei City, touring business was quick to flourish, often unregulated, through the early 1920s. Individual entrepreneurs would acquire some simple projectors and films from whatever sources available, even smuggling in prints illegally from Japan.⁶ In 1923, the colonial government began to enforce regulations throughout the island.⁷ Touring exhibitions, however, continued to bring a great variety of films to cities, towns and villages alike, all over the island. Because individual touring exhibitionists relied on their own means of finding film sources, and because they had to be responsible for the marketing and exhibition themselves, most of them performed all the tasks for a screening, often including acting as the *benshi* (translator/commentator of film).

Here we have to be very careful to parse the various aspects prevalent in the early history of Taiwan cinema, particularly in the colonial context. To be sure, the diversity of film genres and texts exhibited in pre-1937 Taiwan was a combination of political and economic factors. As a counterpart to propaganda from the colonial regime, commercial cinema, as embodied by those touring exhibition practices, presents not so much an alternative or even illicit space of film culture; instead, they are very much part of the

⁵ Chen, *A History of Taiwan Cinema*, pp. 59-86

⁶ Ye, *The History of Taiwanese Movies*, p. 130.

⁷ Misawa Mamie (三澤真美惠), *Silver Screen in the Colony: Research on Taiwan Governor Office's Film Policies, 1895-1942* 《殖民地下的銀幕：臺灣總督府電影政策之研究（1895-1942年）》，Taipei: Avanguard, 2002, pp. 56-66.

film practice, co-existing with the officially sanctioned activities precisely because they serve those needs that the colonial regime cannot fulfill.

Such practices meant a constant, if random, supply of film entertainment in areas other than major cities. The Mei-Tai Troupe [美台團], part of the Taiwan Cultural Association, is one significant exception. The Association was founded by prominent Taiwanese intellectuals, such as Chiang Wei-Shui (蔣謂水), Tsai Pei-Huo (蔡培火) and Yang Zhao-Jia (楊肇嘉), all of whom were and would continue to be influential political figures during the occupation period and beyond.⁸ While the Association was extremely productive during its short-lived active years, the leading members were dissatisfied because of the inability to reach out to the largely illiterate Taiwanese populace outside urban areas. Mei-Tai's first screening did not begin until April 1926 when the films Tsai had brought back from Japan were approved by the colonial government for showing.⁹ The Mei-Tai Troupe enjoyed extraordinary success in Taiwan, so successful that a second and then a third unit were organized soon afterwards, bringing more films to more people in more areas of Taiwan.¹⁰

⁸ For detailed history of this organization see Lin Bo-Wei, *The History of Taiwan Cultural Association* 《台灣文化協會滄桑》, Taichung, Taiwan: Tai-Yuan, 1993; Zhang Xian-Yan, "The Establishment and Disbandment of the Taiwan Cultural Association" 〈台灣文化協會的成立與分裂〉 in *Selected Essays on Taiwan History* 《台灣史論文精選》, Taipei: Yushangshe, 1996, pp. 131-159; and, most importantly, Tsai Pei-Huo et al. *History of Taiwan's National Movement* 《臺灣民族運動史》, Taipei: Zili wanbaoshe wen hua chubanbu, 1971, particularly Chapter Six, "The Taiwan Cultural Association" 〈臺灣文化協會〉, pp. 281-354.

⁹ Ye, *The History of Taiwanese Movies*, pp. 135-137.

¹⁰ *Taiwan Peoples' Daily* 《臺灣民報》, April 25, 1926, quoted in Ye Long-Yan, *The Film History of Xinzhu City* 《新竹市電影史》, Xinzhu, Taiwan: Xinzhu Municipal Cultural Center, 1996, pp. 64-65.

If we pause for a moment and examine more closely what this success suggests, it offer great insights in explaining the struggling nascent national consciousness in colonial Taiwan in relation to film genre by considering the films exhibited by the Mei-Tai Troupe. For but one example, when Tsai Pei-Huo made purchases of films in Tokyo for their first touring exhibition, educational films topped his choice: documentaries about agricultural advancement and farming co-ops in Denmark, as well as animal life in Antarctica.¹¹ Here we catch a glimpse of how the “new” is conceived: instead of documentaries made by and/or for the Japanese colonial regime, which would certainly gain them permission more easily to screen, the distant and outlandish locations of those films provided both a *distancing* from the immediate colonial oppressive context and an *annexing* of Taiwan to the larger world—beyond Japan and China. Furthermore, the emphasis on science and technology suggests a significant link between modernization and the forging of national identity. The “new,” in this context, takes on a pedagogical significance and is intimately imbricated with modernizing the nation even under colonization.

It we weave the short history of the Taiwan Cultural Association, and the Mei-Tai Troupe in particular, back into the larger fabric of Taiwan’s colonial film history sketched thus far, a distinct contour comes into shape. During the occupation, film as a technology of modern entertainment was often mobilized as a pedagogical tool deployed by both the colonial regime and select groups of Taiwanese intellectuals, each advancing its own agenda, monitoring and regulation for the former and education and subversion for the latter: all in the name of *modernization*. This will have interesting manifestations

¹¹ Huang, *One Hundred Years of Taiwan Cinema*, p. 41. Later on imports from China and even Chaplin’s films were also included.

in the case of the dialect film when the renewal of Taiwan's film industry depends heavily on the proliferation and recycling of genres for commercial ends. If the exhibition practices in colonial Taiwan engender what I would call a *vernacular hybridity*, the legacy of vernacularizing a wide spectrum of genres, particularly in Taiwanese-dialect films, would continue to become a vital part of 1950s and 60s Taiwan cinema.

Cinema among *Genres*: Taiwanese Dialect Cinema, 1955-1970

After Japanese colonization ended in 1945, reestablishing the film industry amidst restructuring political and social order proved to have lasting impact especially in terms of the Nationalist government's cultural policy and the private importation and exhibition of films from various sources. The 2/28 Incident in 1947, followed by the imminent defeat of the Nationalist regime on the Mainland later in 1949, placed film industry into increasingly dire situations. For the most part in the first postcolonial decade, the Nationalist government did not put much effort into narrative filmmaking, emphasizing, instead, documentary and educational films while leaving commercial production to private sectors. Out of this context arose Taiwan's vibrant dialect cinema between 1955-1970.

Messy at best, the history of Taiwan's dialect film presents great challenges. Instead of attempting to provide a total picture of the two decades in question, I will provide but one significant case study and then describe the extraordinary generic proliferation in this period. I use one of the earliest Taiwanese dialect films, *Descendants of the Yellow Emperor* (黃帝子孫, 1956) to anchor my discussion of this cinema's first wave between 1956-1960, emphasizing its visualization of nation in two major modes of

representation: the operatic and the realist. These two modes lead my discussion to a brief consideration of two prominent genres of dialect films that cross over to dialect film's second wave between 1961-1970: comedy and melodrama. The contention between dialect and Mandarin films will then pave the way for the rise of the latter cinema's Healthy Realism, which will be the focus in the next section

The atomic bombings of Japan in August 1945 brought an end to the Second World War as well as Japan's colonial occupation in Taiwan.¹² While film production had already come close to a complete halt during the wartime years, the end of the war did not revive Taiwan's near non-existent film industry caused by wartime destruction and further worsened by postwar hardships. While government buildings remained vacant, movies houses were packed. No more censorship or regulation, at least for the short time being, at least, exhibitors were quick to screen whatever films at hand for eager audiences who had been allowed nothing more than propaganda during the war-time years. Japanese as well as old Shanghai films were shown. The scarcity of new attractions motivated some entrepreneurs to make efforts to import films directly from Hollywood, whose presence would soon take root on this island like everywhere else in the world. Local production was impossible as talent was hard to regroup and no production facilities were in operational conditions. All those dire circumstances would

¹² The following narrative draws from multiple sources. Points that warrant specific citations will be duly noted. What informs my summary here are as follows. Ye, *Taiwan Film History in the Early Years after the Restoration*, pp. 22-53; Lu, Fei-yi, *Taiwan Cinema: Politics, Economy, Aesthetics, 1949-1994*, Taipei: Yuanliu, 1998, pp. 33-43; Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, London: Routledge, 2004, pp. 114-124; Huang Ren, and Wang Wei, eds., *One Hundred Years of Taiwan Cinema*, Taipei: Chinese Film Critic Association, 2004, pp. 83-112; and, Chen Feibao, *A History of Taiwan Cinema* (Taiwan dianying shihua) 《臺灣電影史話》, Beijing: Zhongguo dianying chubanshe, 1988, pp. 31-50.

begin to change when the second Nationalist delegation arrived on October 15, 1945. Along came Bai Ke (白克), a film veteran originally from Xiamen (廈門, also known as Amoy) who could communicate with the locals, thanks to his ability to speak a dialect very close to Taiwanese. Bai's charges were to receive the film equipments and production facilities from the Japanese and kick start a state-owned studio in preparation for future government-led production.

Newsreels became the focus of state production and Bai Ke the leading figure. Bai located some unused police training facilities in Taipei's Botanical Gardens and, with support from the government, the Taiwan Motion Pictures Studios (台灣電影攝製場) was officially established on June 30, 1946, a much publicized event attended by Governor Chen Yi himself. Several newsreels were produced over the years on subjects including the repatriation of the Japanese, the groundbreaking ceremony of a new railroad line just south of Taipei, and Taiwan's First Annual Games in 1946. Notably, Chiang Kai-Sek and Madame Chiang attended this last event, and the couple who would shape Taiwan's future in the decades to come made their filmic debut in Taiwan in this newsreel. In short, what the state-run studio produced was in fact no different from the colonial production. Film as a powerful apparatus continued to serve propagandistic functions for the ruling regime.

In the private sector, however, the end of the colonial rule meant that the once lucrative practice of importing films from China, Europe and Hollywood, could potentially be profitable again. As early as October 1945, a private-owned distribution company was organized and films, old and new, from Japan (which would be banned by the end of 1945), China, Hollywood and even the USSR, were quickly exhibited. Several

other companies followed suit and, despite a tight censorship imposed by the Nationalist government barring films with suspected yellow (pornographic) and red (communist) elements, film exhibition did not slow down in the early years after the restoration.

Besides state produced newsreels for educational purposes, however, there was no domestic production of narrative film in those few years. It is particularly important to note that, for a region with no domestic production to speak of, the vibrant exhibition practices nurtured a taste for a wide spectrum of genres, a condition inherited from the colonial period that would continue into the next few decades and manifest in the highly diverse genres in Taiwanese dialect cinema. This phenomenon is extraordinary given the lack of government support or stable industrial infrastructure. Some studios in Hong Kong and Shanghai did send production teams for location shootings starting in 1946. Famous stars would even make occasional public appearances in Taiwan for promotional purposes. Local production remained practically non-existent.¹³

For the Nationalist government, the struggle was twofold: claiming sovereignty over the Mainland while legitimizing its authority in Taiwan. This dual challenge resulted for the state-run film sector's production in the first two decades after restoration in an

¹³ There are, however, two significant exceptions. First of all, with the investment of a Mainland studio, Taiwanese native He Fei-Guang returned to Taiwan and directed *Hua-Lien Harbor* (花蓮港) in 1948, a musical reputedly with lavish dance and song sequences, shot at the Taiwan Motion Picture Studio and post-production done in Shanghai. The other case is also very interesting. In the early spring of 1949, as the conflict between the Nationalist and Communist factions intensified, Cathay sent a large and considerably well-equipped crew to Taiwan, preparing for a feature length film, *The Legend of Ali Mountain* (阿里山風雲). By late April, however, the Communist troops seized the Nationalist capitol, Nanjing, and Shanghai was also under siege. Even though the management of the Cathay Studios was forced to summon the production team to return to the Mainland, the crew understood that that they had been sent to Taiwan was meant, in the first place, to keep some equipment safe from potential destruction in the civil war. See Lu Fei, *Taiwan Cinema: Politics, Economics, Aesthetics* 《台灣電影：政治、經濟、美學》, Taipei: Yuan-Liu Publishing, 1998, pp. 33-34.

overwhelming slant towards newsreels, propaganda and educational films. And it was within this context that private commercial cinema, especially Taiwanese dialect films, found space to thrive. This cinema eventually waned once the Nationalist government began its campaign of Mandarin language films in the mid-1960s, the so-called Healthy Realism movement. Even so, dialect films displayed a stunning variety that, with their low-cost and highly localized modes of production, promotion, and exhibition, provided a wide spectrum of genres. This history shows us how the first two decades in postcolonial Taiwan were rich in genre diversity and yet impoverished in national mooring under the Nationalist regime.

In order to delve into the dizzying dialect film scenes in the 1950s and 60s, a government production, instead of a regular commercial film, helps set the stage. One major reason for choosing this film as the primary example lies in its orchestrated effort to mobilize available elements from popular dialect films; a case that provides an unusual but privileged clear view of the period. Directed by Bai Ke for the Taiwan Motion Pictures Studio, *Descendants of the Yellow Emperor* (黃帝子孫) was released in 1956. The oldest dialect film preserved by the Taipei Film Archive and the very first Taiwanese dialect film produced by a state-owned studio, this film shows the hybrid nature of the film's generic genealogy and its relationship with the Nationalist Government's cultural policy. I propose a notion of *vernacular hybridity* of film genres as a defining character of this cinema (one that paves the way to an elaboration of its *unclean severance* from Taiwan's multiple colonial histories, a subject I cannot do justice in the present paper).

Descendants of the Yellow Emperor tells the story of a group of elementary school teaches, some native Taiwanese and others emigrants from the Mainland after

1949. The main character, Lin Xi-Yun, is a young woman from Xiamen, Fukien, a province right across the Straits from Taiwan, much like director Bai himself. During a home visit to a student's house, she meets the grandfather who turns out to be her father's distant cousin whose family name is also Lin. Soon afterwards, one of Ms. Lin's colleagues is reunited with her brother who was conscripted by the Japanese during the Second World War and lost contact ever since. The brother has just returned to Taiwan with a wealthy overseas Chinese from Singapore. As further familial lineage and connections are discovered, four couples of young lovers share time in Taipei and take a tour to the southern Taiwan, only to come back to Taipei and have a group wedding ceremony that closes the film on a celebratory note.

At times complicated, even convoluted, *Yellow Emperor* is organized, first and foremost, as a didactic.¹⁴ Indeed, the film takes every opportunity available to impart history lessons. Many long sequences are practically extensive lectures on Taiwan's histories as intimately connected to the grand history of China. Befittingly, the main characters are elementary school teachers and a classical scholar, Grandpa Lin, who has lived through the last years of the Qing Dynasty, the Japanese colonial period, and the recent Nationalist's takeover of Taiwan. From classrooms, dinner tables, special events and ceremonies, to visits to commercial and historical sites, *Yellow Emperor* stages those lectures on history in a surprisingly wide variety of ways. This film is a showcase, as it

¹⁴ A newspaper review of the film, for example, was quick to find issues with and give credit to its pedagogy. Zhang Zheng (張生, apparently a penman as it connotes something like a "John Doe" in English) lauded Bai Ke's accomplishment in this film by presenting "a narrative film with materials closer to a documentary" and its "on-location historical and geographical knowledge...easily digestible for local Taiwanese audience." Zhang Sheng, "Descendants of the Yellow Emperor," *United News*, "Arts and Literature" Section, March 1, 1957.

were, of the generic diversity prevalent in the period that it helps to sustain and propagate.

Two aesthetic features are key.

The first salient visual characteristic of *Yellow Emperor* is the eye-level frontal staging as the principle composition, a setup similar to filmed theater performance. Not only does the film frequently open a sequence with this mise-en-scene, but it also proceeds to elaborate on the sequence in question by repeatedly returning to the same composition. For example, before the schoolteacher visits the Lin family, Grandpa Lin is shown sitting in front of the family shrine reading classical poetry. The straight-on, symmetrical composition is repeated several times throughout the sequence, highlighting the prominence of the shrine as the center of the family. The film goes still further with this visual arrangement. As Grandpa recounts his life story to Ms. Lin, the film goes into an extensive flashback, culminating in a scene of his wedding shot in exactly the same way. This time it is aided by two gigantic candles bracketing the frame, further accentuating the centrality of the shrine as the core of the whole sequence. Symmetry is central to the staging in such scenes, from a vantage point afforded only by the best seats in the house.

If the filmic apparatus offers that viewing point as an advantageous position, what it privileges is, arguably, a visual field closest to the live theater. After the Nationalist government took over Taiwan, traditional Taiwanese Ge-Zai Opera (歌仔戲) enjoyed a revival period after Japanese colonizers' suppression during the Imperialization period between 1937-45. The first private funded dialect film was indeed a Taiwanese opera film, *Xue Ping-Gui and Wang Bao-Chuan* (薛平貴與王寶釧) whose release predated

Yellow Emperor by several months.¹⁵ Mary Farquhar and Chris Berry call this mode of cinematic representation “shadow opera” through which the viewers are “[hailed] as Chinese people seeing a Chinese spectacle.” “[Opera] and opera film,” they claim, “signal a national identity during times of crisis.”¹⁶ Indeed, opera film continued to be a prevalent genre in Taiwan’s early cinema all through the 1960s. What is, however, the “crisis” in *Yellow Emperor* that this traditional mode of representation is called upon to address? If, according to Berry and Farquhar, the operatic mode is a “national form,” it is important to ask whether that form, especially when translated into the cinematic, serves as a bearer of the national trait. Or does it signify something else altogether?

As the first state produced dialect film more than a decade after the National Government reclaimed Taiwan, *Yellow Emperor* could not but be an attempt to bring Nationalist ideology to its dialect-speaking subjects. Initially, the state policy regarding spoken language was to discourage the uses of dialects. However, early imports from Hong Kong mentioned above composed of films made in Mandarin, Cantonese, Chaozhou (潮州) dialect, and Xiamanese, the last of which a variation of the southern Hokkienese system (閩南語系) and a close cousin of Taiwanese dialect. While Mandarin and Cantonese productions were often of higher quality, Xiamenese films were marketable because of the linguistic affinity and they began to arrive in Taiwan as early as in 1949. Also popular in other Southeast Asian countries, those films, mostly

¹⁵ Huang, *One Hundred Years of Taiwan Cinema*, p. 177. Some accounts, mention another opera film, *Six Talents’ Romance of the West Chamber* (六才子西廂記) as the real earliest Taiwanese dialect film. A crude production shot on 16mm, this film premiered as early as 1955 but without any commercial success. See Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York and London: Routledge, 2004, p. 128; for a more detailed history of this film, see Ye, *The Authentic Chronicles*, pp. 65-68.

¹⁶ Mary Farquhar and Chris Berry, “Shadow Opera: Towards a New Archaeology of the Chinese Cinema,” *Post Script*, Vol. 20, Nos. 2 & 3, p. 26.

adaptations of Cantonese operas and folklores, took Taiwan's market by storm.¹⁷ *Yellow Emperor*, however, was produced not as a commercial film. After its completion, the state-owned studio distributed copies to local governments all over the island for free screenings. A Mandarin version was even made and screened once in the following year.¹⁸ The use of the opera mode in *Yellow Emperor* is, therefore, a clear indication of the government's willingness to utilize film as a propaganda tool by employing whatever most efficient tool at hand: arts and aesthetics in the service of nationalism.

Understood this way, the operative mode of cinematic representation goes beyond a transposition of one artistic or popular form from one medium to another; it is at the nexus of internal and external forces that impacted on and helped with the shaping of Taiwan's vernacular culture. Thus situated, *Descendants of the Yellow Emperor* takes on even greater significance with added complexity. By adapting vernacular form for ideological didactics, the film launches a long history of a dialectics between cinema and nation. By an indiscriminating inclusion of various genres, the film imparts the ideological message, for the Taiwanese and Mainlanders alike, of a great, unified Chinese nation of the yellow race, while appropriating film form, its genres and styles, into its ideological content; a mechanism, as we shall see, repeated by Healthy Realism and dismantled by the New Cinema of the 1980s.

To tell the story of an uninterrupted lineage, *Descendants of the Yellow Emperor* employs various visual aids to perform the many iterations of Taiwan's history as part of

¹⁷ See Ye Long-Yan, *The Authentic Chronicle of the Vicissitude of Taiwanese Dialect Film*, Taipei: Bo-Yang, 1999, pp. 59-60, and Huang, *One Hundred Years of Taiwan Cinema*, pp. 175-176. It appears that Chris Berry and Mary Farquhar have only seen this version when they cite the film as an example of Mandarin film; see *China on Screen*, p. 193.

¹⁸ *Ibid.*, Huang, p. 176.

the Grand History of the Chinese Nation. It does so by visualizing both Taiwan's history as part of Chinese history and its modernization under the Nationalist regime. The latter has great consequences for the development of dialect films. As mentioned earlier, even in the scenes when theater performances are recorded and then placed centrally on film, *Yellow Emperor* is eager to intercut between the stage and the audiences. In other words, the fictional world of the theatrical space must be linked to the physical space of its performance: a drive towards realism materialized in the constant shifting from filmed stage performance to on-location shootings. This is a dialectics between representation and the real *par excellence*—with the montage, the quintessential cinematic device, suturing their divides.

Between the representational—theatrical or filmic—and the real—actual historical sites and monuments—*Yellow Emperor* goes further and capitalizes on the cinema's ability to move beyond the staged to the physical real. It is important to note that the documentary mode of representation, or, more specifically speaking in this case, travelogue, has long been a dominant form for both the colonial Japanese and the Nationalist regimes. Film's ability to transpose goes both ways: it brings different times and other spaces to the viewer, and it also takes the viewer to them. Colonial travelogues canvasses a complex tempo-spatial field to showcase the progress of modernization in the colony by highlighting its sameness and otherness at the same time, a categorical impossibility that only the magic of the cinema can at times elide.¹⁹

¹⁹ Synchronous placement of both the colonizer and the colonized is almost an impossible desire. However, cinematic apparatus can project an imaginary field of space and time that accommodate the impossible matrix of those historical coordinates. The cinema is capable of constructing a space-time field that, within its diegesis, allows for a working through of colonial modernity when the colonial and the modern would otherwise be

When the characters in *Yellow Emperor* travel in a postcolonial Taiwan, they not only traverse from north to south, from the Nationalist capitol Taipei to the pre-colonial capitol Tainan, but they also move from the present to the past and the future times. Rich in history, Tainan and other southern cities house many historical sites and monuments, including a temple in Changhua, the Wu Feng Temple in Chiayi, and the Zheng Cheng-gong Temple in Tainan. If this sounds as if the tourists visit those sites and monuments only to repeat the histories associated with those places in the past, it is because they do exactly that. To return to Berry and Farquhar for a moment, they observe that the travelogue format presents an opportunity that “not only the characters but also the audience, regardless of where they [native Taiwanese or the Mainlander] were from, got a chance to see sights composing what was now the existing territory of the Republic of China and their new common home.”²⁰

Perhaps the most famous among those “travel” films is Lee Hsing’s directorial debut in 1958, *Brother Wang and Brother Liu Tour Taiwan* (王哥柳哥遊台灣). Following two lower-class men, a Laurel-Hardy type duo struck rich by winning the lottery, the film travels all over Taiwan and occasions comic scenes as the pair encounters one mishap after another. In fact, this film not only followed the footsteps of films like *The Yellow Emperor* but also kept abreast with the government’s effort to promote tourism. Soon in 1960 a government branch overseeing tourism would be established under the Administrative Yuan; tourism and its representation officially

mutually exclusive. I discuss this perverse colonial temporality thus spatialized in cinematic representation as the “will-have-been” in a different context in “Framing Time: *New Women* and the Cinematic Representation of Colonial Modernity in 1930s Shanghai,” *positions: east asia cultures critique*, Vol. 15, No. 3, Winter, 2007, pp. 553-580.

²⁰ Berry and Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*, p. 191.

entered under the government's purview. The didactic nature of state production would remain at the core of most documentary, educational and Mandarin language films until Healthy Realism brought fresh energy to Taiwan Cinema in the mid-1960s. Taiwan's cultural and social conditions on the vernacular level would be explored in Taiwanese dialect films, especially in their fluid representation and generic diversity.

Similar to *Yellow Emperor*, *Brother Wang and Brother Liu Tour Taiwan*, though a light-hearted commercial film, effects a visualization of Taiwan as a part of the Chinese nation. A principal difference between the two is that, while the former aims to teach, the latter entertain. In fact, *Bother Wang* enjoys tremendous success in part because of its incorporation of physical comedy into the exotic appeal of the travelogue. In fact, the film spawns a stunning number of sequels and copycat productions in the ensuing ten years, including titles such as *Brother Wang and Brother Liu Have a Happy New Year* (王哥柳哥過好年, 1960), *Brother Wang and Brother Liu Have Hundreds of Children and Thousands of Grandchildren* (王哥柳哥百子千孫, 1966), and even a hybrid emulation of the James Bond franchise, *Brother Wang and Brother Liu 007* (王哥柳哥007, 1967), and a combination of opera, martial arts and fantasy, *Brother Wang and Brother Liu Tour the Underworld* (王哥柳哥遊地府, 1967). Spin-offs are even more numerous and each of those films is presented in an episodic structure and extremely fluid to shift from one generic mode to another from segment to segment.

“Comedy” in this context must then be understood as a *composite* genre, a crucial concept that will help us understand the more recent phenomenon, such as films like *Cape No. 7*. The generic diversification characteristic of Taiwan's dialect films is manifest across the larger body of film as well as within a single text, of which the

original *Brother Wang and Brother Liu* is exemplary. On a motor vehicle, the film begins with a stunning traveling shot, moving straight towards the Presidential Building (former Governor's Building in the colonial time). The cheerful soundtrack adds to the momentum as the camera makes a right turn and continues at the same swift pace. A quick cut, however, shifts the perspective of the camera and shows the rear view as the vehicle speeds on. The sense of movement and the notion of travel are enabled by the cinematic apparatus and modern technology such as motor vehicle. The importance of the latter is immediately made clear when the film comes to a sudden halt before introducing the main characters, Wang and Liu. Wang is a shoe shiner, prone to dozing off and built like a bear, while Liu, though barely half of Wang's size, works as tricycle rickshaw rider. The sight gag is obvious and the film does not hesitate to exploit it by showcasing in quick session mishaps caused by Wang's plump flesh and sluggish behavior as well as Liu's straw-like limbs and their inadequacy for his particular profession. Contrast, not conflict, provides the comedy in this film.

By chance, Wang wins big lottery money but the same fortuneteller who has prophesized this windfall also pronounced Liu's imminent demise within thirty-seven days. To console his dear friend, Wang convinces Liu to embark on a tour around Taiwan, leaving the latter's love interest, Ah-Hua, at home. The journey begins as abruptly as it is proposed; with a quick cut, the film changes into the travelogue mode, swiftly transporting the characters, and the viewers alike, to several tourist sites near Taipei City. As they continue south and around the island, episodic events are similarly structured, alternating between the documentary and the narrative modes. Quick changes of locations

and visual modes continue to serve as temporal and spatial marks, demarcating the film into discrete segments both for tourism and for comedy.

But there is one significant exception: genre. As I suggested earlier, even in a comedy like *Brother Wang and Brother Liu*, other distinctive generic modes are often evident. By “modes,” I do not mean merely some discernable stylistic techniques or visual elements. In fact, there are complete segments in this film that stand out and away from its general pattern of physical comedy and documentary travelogue. One scene exemplifies this working. First, after Wang and Liu successfully evade two thugs who try to rub them—a hilarious scene in Tainan with the two heroes in full drag, followed by an extensive cat-and mouse chase—they wander in the dark until they chance upon an old and apparently deserted mansion. This sequence begins without a clear transition, appearing as if it were a continuation of the previous chase. What is soon clear, however, is that this scene greatly differs from both the comic and the documentary modes; it has moved into the thriller/suspense genre.²¹ Similarly, several brief cut-away scenes showing Ah-Hua as she waits for her lover Lui’s return are also moments of genre shift, this time to the melodramatic.

²¹ According to Yeh Long-Yan, prevalent genres during this period do not include thriller or suspense. However, if one reads carefully his categories, two major genres rely heavily on this particularly mode: “social event” and “folk story” films. Many of the films in those two categories recount either real-life or legendary events involving treachery, violence, and even murders: the former often ends with justice served by legal means and the latter moral resolution. The cinematic mode of narrativization in those films highlights suspense and even horror. A good example is director Hsin Qi’s *The Bride from Hell* (地獄新娘, 1965), which tells the story of an abused woman who seeks revenge by posing as a ghost and the wrongs done to whom are righted the end when her victimizer is arrested by the police. For Yeh’s twelve principle genres, see *The Authentic Chronicles of Taiwanese Dialect Film’s Vicissitudes*, pp. 201-205.

From opera films to comedy, hybrid-generic productions characterize the first prosperous period of Taiwanese dialect cinema between 1956 and 1960. Both *Descendants of the Yellow Emperor* and *Brother Wang and Brother Liu Tour Taiwan* demonstrate the fluidity of generic hybridity within individual film texts. Furthermore, the cinematic form shows great pliancy in performing the nationalist ideological mandates with its realist modes of representation. They also vernacularize film form and film text with the flexible and uneven uses of filmic techniques and strategies of narrativization. The rigid pedagogy of *Yellow Emperor* propagating its nationalist ideology paradoxically, as we have seen, encourages a diversified use of genre conventions and cinematic forms. Likewise, the anarchistic elaboration of the traveling theme in *Brother Wang and Brother Liu* brings to the fore a diverse landscape of Taiwan in spite of its uneven treatments of its many different subjects. In both cases, what is most clear, perhaps, is the notion of synergy, commonality among differences that makes up the wished-for unity of a nation. Even as non-propagandist as *Brother Wang and Brother Liu* may seem, the film still comes in a long and roundabout way to come to an eventual resolution, however forced it may be.

There is no real conflict. Conflicts will have to wait to be explored in another prominent genre, melodrama, which is beyond the scope of my brief account here. Here, there are only temporary differences, whose contrast is the cause for historical lesson or, as we have learned, comic relief. Suffice it to say that, Seen as a group, Taiwanese dialect melodrama films in the 1960s share several salient features best summarized by the town and country discrepancies posed as both temporal and spatial problems in a fast modernizing society. Films like *The Early Train from Taipei* (台北發的早班車, 1964),

and its follow-up , *The Last Train from Kaohsiung* (高雄發的尾班車, 1963), allow great insight into how dialect film melodrama cinematizes modernity as spatial and temporal problems: north/south, urban/rural, modernized/lagging behind. In addressing those problematics, *realism* begins to gain prominence over the documentary mode and it serves as a means to organize cinematic time and space. And realism, as different clusters of techniques influenced by various sets of ideological mandates, came to Taiwan's Mandarin cinema not by chance, but by deliberation.

Healthy Realism and the Aesthetics of Change and Stasis, 1965-1980

With Healthy Realism, we have come to a point more familiar to us than the colonial period and even the Taiwanese-dialect cinema. This section focuses on the questions of aesthetics—in this case, realism—and politics—“healthy,” and the ideological implications mandated by cultural policies and manifested in film form. A careful, even though brief and occasional, by necessity, overly general, account of this movement sheds lights on the genealogy of the new cinema of the 1980s, our provisional destination of historicizing the “new” in Taiwan cinema.

At a time before a solid industrial infrastructure was established, “culture,” vernacular or state-sanctioned, and “policy,” explicitly political or inherently ideological, generated a highly diverse cinematic imagining of the nation and its modernizing project. Reflecting changing political pressures from the Nationalist government, Taiwan cinema in the 1960s and 70s must be understood as an active agent that partakes in the representation and imaginary construction of the nation. But what was the “culture” affected by both industrial and political forces? The Frankfurt School's critique of the

culture industry, with some revision, may help to explain the difficulties faced by Taiwan cinema during this period.

Taiwan cinema in the 1960s and 70s, albeit still a commercial endeavor, was not produced for mass consumption completely designed “from above,”²² nor is it “from the very beginning” a mere commodity.²³ Instead, it was an intricate operation under shifting cultural and political conditions, which included language, ethnic identification, distribution/exhibition, and later, volatile international politics and diplomatic crises. This matrix determined cinema’s highly unstable modes of production and consumption. What for Adorno characterizes “industry,”²⁴ “rationalization” and “standardization,” manifested itself very differently. On the one hand, the “culture industry” morphed and mutated because of its imbrication with the nationalist cultural policy, both internal and external to film production—*rationalization-cum-nationalization*. And, on the other, the diverse bodies of policy films and popular cinemas were more or less integrated, mixing the “high” (Healthy Realist cinema) with the “low” (dialect films, melodrama, martial arts)—*standardization-through-proliferation*. These two overlapping force fields make up the spectacular, if also spectacularly complex, cinescape of a yet to be defined “national” cinema.

Those two conditions require further explanation, especially with regards to the Healthy Realist films. “Rationalization-cum-nationalization” designates a process of defining the nation through the movement’s insistent pursuit of values, tradition,

²² Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, ed. and with an introduction by J. M. Bernstein, London and New York: Routledge, 1991, pp. 98-99.

²³ Martin Jay, *Adorno*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984, p. 122.

²⁴ Adorno, *The Culture Industry*, pp. 100-101.

characteristics, or, simply put, “national culture,” that both draws the parameters of and gives rationale to any such definition. Consequently, “nation” becomes a rationalized category by means of cinematization. Even though the rationalization of that category changes through time, the logic of rationalizing *as* nationalizing remains key.

Furthermore, while the cornucopia of domestic and imported forms were vernacularized in the dialect films discussed previously, genre diversity characterized Healthy Realism, but it did so by standardizing the deployment and functioning of aesthetics in the service of the dominant nationalist ideology. The multiplication of generic forms and the further proliferation of those genres to meet intensifying ideological demands and economic pressures, resulting in an eventual standardization of aesthetics, realism in this case, as *the form* of nationalist politics. As we shall see, Healthy Realism was a unique cinematized *stasis of change*, a peculiar condition for a modernizing nation under which the notion of “change” is trapped in a perpetual stagnation of nationalist ideology.

Within this context, I am ready to observe how Healthy Realism can be understood, and, by anchoring my discussion around some major works by director Lee Hsing, provide a provisional reconsideration of genre and style in Taiwan’s film history. Style here is, however, not a purely aesthetic consideration because realism arises from both the legacy of the documentary impulse and realist drive of its predecessors and its entanglement with generic proliferation. The notion of the *stasis of change* put forth in this section, I hope to show, forms the preconditions for New Taiwanese Cinema of the 1980s.

Several focal points help us to navigate through this complex cinescape. To begin, *genre* films still dominated Taiwan’s commercial cinema, a strong current continuing

from the golden age of Taiwanese-dialect films. The variety of *genres* in Lee Hsing's films attests to both shifting commercial demands and changing cultural policies. Furthermore, even though Lee worked in many different *genres*, his filmic styles—camera work, editing and narrative strategies—and his thematic concerns—family values, ethics, tradition, culture and nation—were remarkably consistent throughout the decades. The cinematic paradigm of Lee's (and his contemporaries') films, both stylistically and thematically, provided a target for the next generation of new cinema filmmakers' contention. Last but not least, whereas his generic diversity demonstrates flexibility under commercial pressures, his thematic concerns met the mandates of shifting cultural policies, which, in turn, revealed the government's own changing notions of the nation. The metamorphoses of the nation thus imaged and imagined would finally be challenged cinematically. Aesthetics no longer functioned as a form serving its content but, rather, became itself the core of a new politics of aesthetics developed by the next generation of filmmaking. And here we finally come to a point to approach what "newness" may mean for the New Cinema of the 1980s that would spawn from this hybrid, or, better yet, "bastardized," predecessor.

Cultural policies in Taiwan were, to begin, never meant only as state propaganda nor were they explicit forms of censorship. According to Zheng Min-Li, the Nationalist's cultural policy began as a reaction to Mao Zedong's 1942 speech in Yanan, famously declaring that all arts be created from social reality and in the service of class struggle.²⁵ To counter that claim, the top Nationalist propagandist, Zhang Dao-Fan published "The

²⁵ Zheng, Min-Li, pp. 13-23.

Cultural policy We Need” later that year. Expounding on Sun Yet-Sen’s *Three Principles of the People*, Zhang claimed the supremacy of nationalism.²⁶ For Zheng, nationalism here is no longer an ideology but figured as the Chinese nation’s true destiny against those socio-economic systems such as feudalism, capitalism and, most importantly, communism. Nation thus defined spells out its historical specificity: the intensifying antagonism between the Nationalist and Communist regimes.

Zhang’s politically orthodox notion of national culture is naïve but its efficacy is derived precisely from that simplicity. Because he does not give any rigorous explanation of what distinguishes nationalism from its nemeses besides the empty rhetoric stressing only what his nationalist agenda will eventually achieve. “Culture,” national or otherwise, thus becomes an empty space that accommodates all aspects of public life and private thought through a filter of the *positive*. It is very important to note that this feature, a non-dialectical logic or *modus operati*—the positive—is an extremely crucial point for an understanding of Taiwan’s culture under Nationalist regime up to the lifting of the Martial Laws. As we shall see, it would shape the formation of Healthy Realism and provide fuel for the New Cinema that followed.

After 1949, the cultural policy of militarism (*zhandou wenyi*, 戰鬥文藝) with explicit belligerence against the Chinese Communist Party at its core, and the ensuing “Two Supplementary Chapters” to Sun Yet-Sen’s *The Three Principles of the People*, penned by Chinag Kai-Shek himself, and even after 1954, while many official and semi-official literary and artistic organizations and publications were formed, none of which went outside the militant definition of arts and their educational functions as part of the

²⁶ Quoted in Zheng, p. 17.

state propaganda apparatus. The *positive* aspect of culture and the policies that regulate it took firm grip on its production.

In terms of the film industry, profit has largely trumped any explicit “policy” while the commercial cinema remained a battleground among numerous genres. In the first two decades after Taiwan’s return to the Nationalist government, State or Party owned studios focused mainly on the production of newsreels and educational films, and were no competition against imports from Hollywood, European, Japanese and Hong Kong, or even domestically made Taiwanese dialect films. But that would change in 1963 when Gong Hong (龔弘, aka Henry Kung) took the helm of the Central Motion Pictures Corporation (CMPC) and worked hard to conceive a different kind of cinema that would be ideologically compliant as well as commercially viable. But how did Healthy Realism come about?

The Society for Chinese Cinema Studies (中國電影史料研究會) in Taiwan held a roundtable in 1994, discussing “The Significance of 1960s Healthy Realist Film in Taiwan Cinema.”²⁷ Participants included key Healthy Realist practitioners and film critics and historians. While director Lee Hsing commented on the lack of research on this movement, film critic Li Tian-duo questioned the political, economic, socio-historical context within which Healthy Realism emerged. In response to Li’s query, veteran film critic Huang Ren spoke “from [his personal] memory” of many Taiwan’s

²⁷ Taiwan’s National Film Archive later published a detailed transcript of this panel discussion along with several articles focusing on Healthy Realism in *Film Appreciation*. This special issue remains till today the most substantial discussion of this movement. Even though Healthy Realism is acknowledged as an important period of Taiwan’s film history, mentions of it are often more descriptive than critical or analytical. A rare exception is a Masters Thesis by He Bao-Lan (2002). For the special issue, see *Film Appreciation Bi-Monthly*, No. 72, 1994, 13-58.

filmmakers who at that time rejected Hollywood style film production in favor Italian Neorealism. He singled out the new director of CMPC, Gong Hong, as the key figure who promoted Healthy Realism as a priority. In Huang's account, Gong thought that, "Italian Neorealist films after World War Two were mostly about the dark side of the society, for example, *Bicycle Thieves*." Same logic would extend, Huang continued with added emphasis, to another realism: 1930s Shanghai's leftist cinema. Apparently, Gong Hong found that "the kind of realism flourishing in 1930s Shanghai was a means employed by the leftist camp to incite discontent against the government, posing a threat to the Nationalist government at the time." Consequently, it remained questionable for the authorities even after the government was relocated to Taiwan." The realism need must then be *new* and "healthy;" realism, no longer an aesthetics, becomes a *political* category.

Not only that, it is a political category of the *positive* aesthetics. Zhang Yongxiang, screenwriter for many important Healthy Realist films, maintained that, "Healthy Realism derived its meaning from the times we lived in, full of hopes and stories under the sunshine. To tell stories that are healthy, bright and lively means that 'healthy' [subject matter] can be realistic, too."²⁸ Lee Hsing was the first to concur by saying that "under the constricting political circumstances at that time, we decided to produce films that could be made the sunlight. That decision was definitely connected to the social environment of the time." The political milieu in this sense became more than a context or limitation within which filmmakers created; rather, it imposed itself like an idealist

²⁸ See the transcript of the panel on Healthy Realism, "Fragments of Time: Panel on 'The Significance of Taiwan's Healthy Realism in the 1960s,'" *Film Appreciation Bi-Monthly*, No. 72, Nov./Dec. 1994, P. 19.

filter through which only selected elements could pass. The much repeated metaphor of the “sunlight” attests to the guarded nature of Healthy Realism in its conception.

To define Healthy Realism, film historian Liao Jin-Feng provides a comparison with Italian Neorealism by summarizing Andre Bazin’s realist aesthetics. For him, a Bazinian realism is characterized by “accidental events presented in a meandering narrative structure, non-professional actors, semi-documentary style, black-and-white on location shooting, natural lighting, dialog in dialects when necessary, detailed attention to the surrounding environment, and psychological depiction of both primary and secondary character.” Healthy Realism, on the other hand, emphasizes “vividly plotted narrative structure, studio and on-location shooting, stars casting, color schemes that match the demand of color cinematography, special lighting arrangements, artificially created sets, unrealistic use of mandarin or mandarin speeches with Taiwanese accent.” To sum up, while Italian Neorealism is best understood as Bazinian realist aesthetics, Healthy Realism leans heavily on “the tradition of formalist aesthetics since Eisenstein and Arnheim.”²⁹ This comparison follows a conventional realism/formalism dichotomy, which is helpful, but only in a limited way.

Both realism and formalism are aesthetic strategies and choices whose relationship with “reality” is always representational; whatever means at the filmmaker’s disposal is always formal. To say this is not to deny the different *tendencies* towards the “reality effects” between these two traditions.³⁰ However, any choice tends towards certain desired effects and those effects are always representations of that desire. With a

²⁹ Liao, Jin-Feng, “Towards a Definition of Healthy Realist Films: Memorandum on Taiwan’s Film History,” *Film Appreciation Bi-Monthly*, No.72, 1994, p. 43.

³⁰ See Guo-Juin Hong, “Strategies of Defiance: Towards a Thesis on Anti-Realist Documentary,” *Film Appreciation Journal*, No. 111, April-June, 2002, pp. 11-12.

keen understanding of film aesthetics, Bazin himself famously declares that “[realism] in art can only be achieved in one way—through artifice.”³¹ In the case of Healthy Realism—realist, formalist, or otherwise—I want to call attention to what that desire to represent is, instead of chasing the elusive “reality” that is always in excess of representation.³² It may be more productive then, as Liao would on doubt agree, to examine Healthy Realism not as a specific *genre* but, rather, as a film *movement* inclusive of various genres. That is, Healthy Realism can be grasped as a collective project whose discourse informs and is informed by the specific social and political context within which it operates. That results in different sets of aesthetic techniques and traits traveling fluidly across genres.

Oyster Girl (蚵女, 1964), co-directed by Lee Jia and Lee Hsing, was lauded as the first major CMPC production under Gong’s leadership. Half way through the production, however, a new project was conceived and Lee Hsing was pulled from the oyster project to direct *Beautiful Duckling* (養鴨人家). The completion of both films marked the beginning of a golden age of domestically produced Mandarin films in Taiwan.³³ The notion of stasis is not what apparently characterizes Healthy Realist films. For example, a positive message about the government’s investment in improving the living standards of

³¹ Andrew Bazin, “An Aesthetic of Reality: Neorealism,” *What Is Cinema?* Vol. II, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1971, p. 26.

³² For more elaboration on Reality and representation, see Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981, p. 35.

³³ Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York and London: Routledge, 2004, p. 135. Zhang calls the years between 1964 and 1969 a “golden age in Taiwan cinema” because of, on the one hand, “the rise of Mandarin cinema” and, on the other, “the number of consistent releases.” For detailed statistics of the production number between 1949 and 1994, see Lu Fei-Yi’s *Taiwan Cinema: Politics, Economy, Aesthetics*, pp. 429-475.

the fishing villages is embedded in the tragic-comic romantic drama of *Oyster Girl*. Similarly in *Beautiful Duckling*, change and, more importantly, progress through modernization, is posited as the main message. However, the central drama of *Beautiful Duckling*—the other message, concerning the importance of familial relationships and of social morals and work ethics—evolves around Mr. Lin, a duck farmer, and his adopted daughter, Hsiao-Yueh, who doesn't know about her adopted status. Hsiao-Yueh's biological brother has been blackmailing Mr. Lin for money, threatening to disclose the fact to Hsiao-Yueh. What ensues is a moving melodrama about familial bonds, both biological and historical.

In many ways, Hsiao-Yueh is equated with what the ducks stand for—untouched innocence, earthy beauty, rurality as such—but something else as well. After the credit sequence, the film proceeds to show Hsiao-Yueh at work with the ducks. Her cheerful movements and playful birdcalls when feeding the livestock complement the natural landscape to create a *total* image of Taiwan's agricultural bliss. After quickly establishing duck farming as an emblem for Taiwan's rural life, the film introduces what changes will occur. Mr. Lin is shown in the following scene with two officials from the Farmer's Association, commissioning him to conduct an experiment; he is to raise a new hybrid breed of ducks, record their growth in detail, and mark each duckling with an identity tag. *Modernizing ducks* is thus developed as a parallel line with the film's main narrative of family melodrama, individual/familial development intertwined with national development.

For Chris Berry and Mary Farquhar, this parallel “endorses small-scale rural modernization as the backbone of modern society.” From what they consider a fusion of

“Confucian ethics” and “spirit of capitalism” arises the constructed image of the nation that is the Republic of China on the island of Taiwan.³⁴ While agreeing with their general assessment of Healthy Realism’s ideological functions, I want to go further and investigate how those functions are performed cinematically. One way to start this inquiry is to look closely at how Healthy Realism constructed a cinematic space in which those heavily burdened themes—Confucian ethics, family values, the capitalist spirit—are staged.

The previous scene introduces one such salient feature of Healthy Realism’s spatial construction: realistic sets as counterparts to actual locations. From the outdoor scene of Hsiao-Yueh tending her flock of ducks, the film cuts to a close-up of ducklings only slowly to reveal an elaborate set of two adjacent farm houses on a sound stage, furnished with a foot bridge over a tree-lined river and hundred of live ducks. The degree of attention to detail and the scale of meticulous construction were unprecedented in domestic production, rivaling the lavish sets associated with Hong Kong produced costume musicals or martial arts films. Different, of course, from those genre films’ spectacle of fantasy is *Beautiful Duckling*’s relentless drive towards realism.

Years after *Duckling*, director Lee reminisced about the conditions of production of the film. Kong Hong’s interest in location shooting was so strong that he took the director with him to visit several actual duck farms. When decisions were made to shoot those scenes on a sound stage, no effort was spared to *reproduce* the actual location as

³⁴ Chris Berry and Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York: Columbia University Press, 2006, p. 98.

faithfully as possible.³⁵ This drive to emulate reality would continue to characterize Lee's later films and set a precedent for other productions. It has great ramifications for film aesthetics as well. Unlike earlier domestic films with low budgets, *Beautiful Duckling* opened the door for substantial location shooting as well as realistic set constructions. With these two combined, lengthy montage sequences involving both in- and outdoor shooting are fashioned with such seamlessness that they achieve the Healthy Realist goals to represent the bright side of reality.

One sequence in *Beautiful Duckling* exemplifies just that. Half way into the film, Mr. Lin and Xiao-Yueh embark on their annual trip, bringing the ducks to a friend's fields at harvest time so that scattered grains can feed the ducks while the duck droppings fertilize the land for future cultivation. This stunning sequence of the parade of ducks begins with the father-daughter team herding the flock from their farmhouse across the bridge. The mobile camera smoothly follows their movement before a cut to the next shot that effortlessly links the two locations—the sound stage and the location shots—and merges them into a total effect of spatial continuity. Several long shots from various angles capture the beautiful scenery and the farmers' harmonious movement with their ducks across the rural landscape. It is not enough, in other words, to suggest the fictional adjacency of those places by continuity editing; realist aesthetics will have also to convince the viewer, visually and stylistically, of such spatial continuum.

It may seem normal at first glance, as it has been one of any realist cinema's goals to create an illusion of spatial and temporal congruity and narrative contiguity through

³⁵ See Zhang Jing-pei, "Face to Face with Director Lee Hsing" 〈面對當代導演李行〉, in Huang ed. *Tracing a Journeyman's Shadow*, pp. 48-53.

cinematic continuity. It is important, however, to place this ability to produce a visual harmony that is at the ideological core of Healthy Realism. It is not simply a coincidence that Healthy Realism was conceived and put into practice when CMPC was capable of producing color films. Inevitably the new technology increased the effect of realism, but that realism served the ideological mission of representing Taiwan through a beautifying and idealizing lens. The beauty of rural Taiwan captured in abundance in many long shots in this film and many others was deliberately not coupled with the unclean, even backward, images of actual village life in close-ups. Because the long shots on location capture, in broad strokes and on a large canvass, a serenity of physical beauty at a distance, the camera can then zoom in on the more intimate drama staged on the meticulous sets. The success of such cinematic representation of healthy subject matters depends heavily on this blurring of the boundaries between natural and constructed cinematic spaces.

Another good example is the highly popular film *He Never Gives Up* (汪洋中的一條船, 1978), directed by Lee more than a decade later. A meticulously constructed set of a city street where the two protagonists live is constructed, displaying the loudness but not the noise, the bustling but not the chaos, and the crowdedness but not the mess. Both instances show how crucial it is for Healthy Realism to deploy all means at its disposal to construct a total image of Taiwan, cleansed of all undesirables and awash in brightness. In this light, we come to understand how realist techniques are always already ideological tools. The rawness of Taiwanese-dialect films in the previous decade can then be appreciated in a different, perhaps more positive light. And, less than two decades later, Taiwan's new cinema in the 80s must be understood in its politicization of realism. The

latter cinema's insistence on raw reality represented with minimal stylization would come to be the signature of its aesthetic politics.

If we return to the parade of ducks in *Duckling*, one may wonder where modernity finds its place in this rural paradise. Playfully choreographed with cheerful music on the sound track, the band of farmers and ducks marches on in the beautiful landscape of rural Taiwan without even any power lines in sight. Suddenly, however, the ducks and their farmers come to a pasture where gigantic power plants loom ominously in the background. No explanation, not even a pause as the music plays on, the parade of ducks moves past the plants under the sun till it sets. Ducks and power plants, co-existing even just for a brief moment in this film, make up an emblematic picture of Taiwan's modernity in the process of modernization. But, as abruptly as the power plants burst into the scene, they take leave from it; modernity has to find solace elsewhere.

Modernization, an on-going process of change, is antithetical to stasis; therein lies a fundamental problem of Healthy Realism, especially in terms of the stasis of change I posit. In the Leftist cinema in 1930s Shanghai, the energy is directed towards change and the cinematic means of representation—narrative and framing—are organized to usher in that drive to change.³⁶ Healthy Realism insists on the notion of stasis—familial relationships, Confucian ethics, and so on—but it cannot address how modernization may bring changes to bear upon those unchanging values. One way to do so, and we see it over and over again in this period, is the repeated affirmation of those thematics that conflate aesthetics with politics; realism becomes a vehicle for what the real can and, indeed, should be represented. To put it differently, Healthy Realism is the successful

³⁶ I discuss in detail this very different kind of temporal crisis of modernity vis-à-vis the nation in "Framing Time."

alternative to Taiwanese-dialect films because it is the epitome of what the dominant politics wishes to see. *Beautiful Duckling*, along with other Healthy Realist films, shows a utopian space where modernity can be housed in a place of the unchanged, but change turns out to be an unstoppable force even in the site of stasis that Healthy Realism has so painstakingly constituted.

The later film, *He Never Gives Up*, shows the inevitable crack between the “real” and the representational. Adapted from an immensely popular autobiography, the film tells the story of a young man who, despite a birth deformity in both legs and impoverished family background, finishes a law degree, returns to his hometown, dedicates himself to education, and finally dies of cancer in his prime. The last scenes of the film are about the hero as he lays dying. Various important characters throughout the film come to bid him goodbye. As the final moment slowly approaches, another sequence of intercutting extends the sense of finality to an almost excruciating degree. From the hero’s deathbed, the film cut steadily to documentary footage of a religious ceremony that takes place at the village temple. The temporal simultaneity of these two events is undercut, however, by the visual discrepancy between the two locales (sound stage and location shots), which makes the sequence awkward at best, if also tension-filled. The indoor scene displays a kind of craftsmanship now mature after fifteen years of practice. The outdoor scenes, on the other hand, teeter between the rawness of documentary footage, especially the clearly staged collective prayer for the hero’s health. Inside, familiar faces of well-known actors earnestly act out a grief-laden scene of imminent loss; outside, however, countless social actors go about their usual religious activities only to kneel in concert, choreographed for the film’s benefit. The seamlessness between sound

stage and live location in *Beautiful Duckling* is no longer in existence and the reasons for that failure cannot be simply technical or stylistic.

If I propose one reason, it would be the human actors on screen and the failure to incorporate them into the constructed space of cinematic realism. It is not unusual for films in the 1960s and 70s to include scenes shot on location involving a number of real-life extras on scene. *Beautiful Duckling* can move from sound stage sets to real locations in a single breath because the significance of those locations is derived from their shared state of stasis. *He Never Gives Up* carries with it, however, an immediate sense of the current social and political urgency, a level of realism that the Healthy Realist aesthetics of politics, which can by now be understood as a politics of the imaginary nation failing to take root, can no longer achieve.

What Was New and What Does It Mean Now?

What was needed, then, indeed, was something new. The New Cinema of the 1980s emerged addressing precisely this need. *In Our Time* (光陰的故事, 1982), a four-part omnibus film featuring four new directors, is a time travel of sorts. The film leaps in time to the early 60s before taking the audience back to the present; segment by segment, it moves from grammar school, middle school, college, and finally to adult life in contemporary Taipei City. Clearly a national allegory, *In Our Time* traces Taiwan's development through the 60s and 70s, using audio-visual technologies as its distinctive temporal markers. The first episode, "Little Dragonhead" (小龍頭), emphasizes the transitional period from gramophone and radio to television in a disintegrating neighborhood and situates those different appliances on the borders of class divisions: the

have eventually relocate to the US and leave their electronic devices, and the have-nots must stay behind. The second, “Expectations” (指望), places television right in the heart of the middle class household and emphasizes how it serves as a portal for external influences, in this case, the Beatles and the Vietnam war, that shape the youth’s budding sexuality on the one hand, and their worldview, on the other. While in the third, “Jumping Frog” (跳蛙), television is ubiquitous, always broadcasting international sports, in a semi-communal rental unit for college students and young professionals, its drama climaxes in an outdoor athletic competition among Taiwanese and international students.

The first three segments of *In Our Time* also suggest a spatial transformation through time. Many scenes in “Little Dragonhead” depict families and friends sitting around a radio or gramophone and later in front of a television, which make domestic space the center of individual, family and social life. In “Expectations,” the constant intrusion of external information—be it Western popular culture or world news—begins to blur the boundary between private and public spaces; a girl in her late teens who watches TV all the time and often sneaks out in the middle of the night personifies this shift in domestic life. When television becomes a common fixture of any shared living space in “Jumping Frog,” the lead character is obsessed with winning the athletic competition against foreign students, the latter’s presence inside Taiwan’s physical space now much more strongly felt than that on the television screen just a decade ago.

But what about the here and now? The *present* is at the center of metropolitan Taipei in the fourth and final segment, “Say Your Name” (報上名來). Like the other three, this episode begins in domestic space, this time a young married couple’s first morning in their newly rented apartment. A mattress on the floor amidst stacked up

furniture and unopened boxes where the husband and wife reluctantly arise to another workday; this domestic space is one of transition *par excellence*. The cramped space is soon abandoned once the wife has left to report to a new job and the husband accidentally locks himself out, wearing only a pair of boxers and a bath towel. The rest of “Say Your Name” is a physical comedy of the half-naked man’s various unsuccessful attempts to return to his domestic space. All the while, however, his most private state of undress is fully exposed to the public, relentlessly recorded and placed on display by the cinematic apparatus. Time and again, long shots of the vulnerable anti-hero walking on the rush-hour streets of Taipei highlight the jarring spatial displacement of a near naked man in public. On location with actual social actors going about their daily business, these shots are either from a high angle, such as a bird’s eye view, or with a telephoto lens from a distance, creating a visual field that emphasizes the man’s distress as firmly lodged in the here and now. This documentary impulse is precisely what I have called New Taiwan Cinema’s historical and historiographic point-of-view: an aesthetics that calls attention to its own stylistics by positing itself as a historical presence within the cinematic frame.

Befitting its status as the film that inaugurated that cinematic movement, *In Our Time* opens up new possibilities for filmmaking in Taiwan, as well as providing a new understanding of Taiwan’s cinema in decades to come. My brief analysis of the film suggests the following. First of all, the central filmic endeavors of Taiwanese dialect films and Healthy Realism in the previous decades—the proliferation and vernacularization of genres for the former and the rationalization of nationalism for the latter—have now shifted from the stories being told to how they are told, to *style*. These temporal and spatial questions so deftly cinematized in those four segments mark a swift

departure from the generic mandates, a new aesthetic trait already evident in Hou's first three films. In *In Our Time*, film style, perhaps best exemplified in "Say Your Name," is driven by a desire to represent "reality" not only as what it is or should be but also as what has created it; reality is no longer static, as in Healthy Realism, but a set of dynamic conditions of which the cinema is a part. Not providing an answer, New Cinema poses questions about Taiwan's history and its cinematic representation. If New Taiwan Cinema is to be regarded as "new," this question must be asked: What exactly is new about New Cinema at this particular historical juncture of Taiwan's history?

And we must stop here, as abruptly as it may seem, some twenty-plus years after *In Our Times* when we are enormously enamored with and yet profoundly puzzled by the recent success of films such as *Cape No. 7*. One way to come to terms with this phenomenon is, as I have been performing painstakingly all along, to resist the temptation of the "new," lest it blocks the historical paths to an understanding, many understandings, of the present. The lure of the "new," doubly so when the first new has long failed us, tempts us even further from history with the second—who needs history when we can start anew, breaking free from the past? But when does the new begin? Not unlike Benjamin's angel of time, progress befuddles us, sweeps us off our feet, but the gaze of history always casts a glance, never parting, at the past that is also our future looking back.

輕歷史的心靈感應：論台灣「後—新電影」的流體影像學

國立台南藝術大學 音像藝術管理研究所 助理教授

孫松榮

SING, Song-yong

摘要

2008年「後新電影」現象席捲台灣，在收益結構與創作者更迭的面向造成了正面的衝擊。「後新電影」——這一個被括號懸置起來、有待精確化的命名——所引起的旨趣，絕非僅是一個指涉以魏德聖的《海角七號》為代表的高票房電影的復興之年，而是一種和1980年代以降的台灣「電影現代性」有著承接、疊合及秘密共謀的網絡意涵。如此一來，「後新電影」再也不能只是以一種直陳式的型態現身，它須透過一種表示語意的轉變、時空的起止及解釋的強調之形式來取代原有的表達語彙。本論文建議以「後—新電影」一詞來命名並進一步透過兩個層面交織地來分析此一波青年導演影片的新浪潮特質：一方面由歷史文化再現與影像美學本體共構的面向切入，思辨「後—新電影」的作品和1982-1987年的「新電影」及1990年代台灣電影的譜系學關係及生成結構，另一方面則是從音像傳遞系統的衍繹創置來檢視當代台灣電影新美學地質的構成型態及意義，初步地檢視「後—新電影」如何構建出一種特殊感應歷史經驗與記憶事件的流體影像學之雛形。

關鍵詞：台灣新電影，後—新電影，歷史，傳遞系統，心靈感應，幽靈性

一、前言：「後一新電影」的想像命題

幾乎所有的輿論都一致地將 2008 年視為台灣電影的復興年代。最主要的原因，在於魏德聖的《海角七號》不僅以五億三千萬的票房刷新了國片票房紀錄，更奇跡般地躍居台灣影史票房排行榜的第二名，僅次於《鐵達尼號》（1997）。（齊隆壬，2009：53）除了《海角七號》以外，楊雅喆的《悶男》、洪智育的《一八九五》及林書宇的《九降風》均同時擁有近千萬至三千多萬的票房收入。（齊隆壬，2009：53）按照票房成績，台灣電影確實一掃過去的陰霾，展現了長久未見也是難得一見的驚人表現。此外，另一個值得強調的復興之意，更在於這幾部有著亮眼票房的影片導演，均多是長期經過影視工業不同環節的歷練後，初執導演筒的年輕創作者（從 32 歲到 40 歲之間不等）。他們的出現，對目前台灣電影的收益結構與創作者更迭的面向造成了正面的衝擊。縱使此種不可被輕估的衝擊仍不知將以何種能量與型態發展下去，卻促使我們不得不開始對台灣電影既存的論述版圖——不管是政經結構或美學領域、還是歷史文化語脈或理論範型——進行必要的思考與書寫。

如何思辨此一種當代台灣電影現象及其創作者群像的可能？該從哪一層面向切入作為電影風潮的主導性與結構性的脈動？僅以單一年度的台灣電影表現作為思索的主體會不會顯得不夠嚴謹與周全？百年電影史的訓誡告知我們，電影浪潮的興起與消退——由歐洲「歷史前衛主義」（Avant-Garde historique）至法國「新浪潮」（La Nouvelle Vague）、由德國「新電影」（Neuer Deutscher Film）至巴西「新電影」（Cinema Novo）——皆僅維繫了短短的幾個年頭而已。其中縱使擁有一套高度系統性與組織性運作邏輯來實踐「新電影」運動的法國「新浪潮」學派（*école*）（Marie, 1997: 42-43）¹，亦難以逃離熱潮的退卻。照這麼看來，我們又該如何面對這一個才出現只有短短一年時間的台灣電影復興之年？我們所談論與書寫的一切終究會不會抵不過電影現象的轉瞬即逝？如果是這樣的話，我們到底該如何把握眼前即將流逝的吉光片羽並將之轉化為思想形象的動能？

我們或許可以從電影現象的命名——台灣「後新電影」（Post Taiwan New Cinema）——來作為所有思辨與書寫行動的開端。就我們粗略的考察，此一命名絕非是策劃與籌辦本次同名研討會的中央研究院中國文哲所首創的。早在 1990 年代期間，「後新電影」一詞已經出現在電影評論文章當中（王瑋、葉月瑜）²。除了此一命名以外，亦曾出現「新

¹ 法國電影學者馬希（Michel Marie）以為，電影「學派」須具備電影宣言、美學方略、代表性作品、創作群體、雜誌編輯團隊、精神領袖及明確的競爭對手等多項條件才能符合定義。相關細節，請參見 Marie（1997: 42-43）。

² 譬如王瑋在〈台灣新電影到九〇台灣新電影〉一文中論及：「不論他們拍了些什麼樣的題材，幾乎所有的新電影作者都照顧過『回顧』的旨趣；這種共同性可以做為我們在觀察『後新電影作者群』的一種參考。後新電影的作者群似乎比他們的前輩遭受到更重的商業壓力。以但漢章的《暗夜》、黃玉珊的《落山風》，與何平的《陰間響馬》為例，都可以看到商業力量對明星制度的認同，比新電影更有意識的運用明星。」相關細節，請參見《1994 台北金馬影展專題特刊——「斷裂」與「複合」：展望九〇年代中國電影》，謝仁昌主編，台北：台北金馬影展執行委員會，1994，頁 112；另外，亦可見葉月瑜在〈台灣新電影：本土主義的「他者」〉一文中，作出如此闡述：「因此固然新電影的影響仍歷歷在目，也有第二波，『後新電影』等的說法來證明新電影未亡，但就運動而言，它在解嚴前後大致上已告終結。」相關細節，請參見《中外文學》第 27 卷，第 8 期，1999，頁 46。

電影之外／後」(迷走、梁新華)與「新新電影浪潮」(焦雄屏)的稱謂³。不管是哪一個名字乃至其詞意,主要均是指涉所有自1980年代台灣「新電影」結束之後所創作與產製的台灣電影,以及第二波甚至第三波的電影新浪潮現象(以李安、蔡明亮、林正盛、張作驥、吳念真、徐小明、陳國富、易智言等人的影片為主)。如果「新電影」的意義,僅作為一個完結了的電影運動及電影歷史階段的話——即始於1982-1983年的《光陰的故事》與《兒子的大玩偶》並終止於1987年的〈台灣電影宣言〉⁴——事情也就變得簡單許多。「後新電影」一詞,亦就必然顯得多餘甚至不夠準確。沒錯,情況正好比我們想像得還來得複雜一些。台灣「新電影」表徵的涵意確實絕不只是一段維持了5至6年的電影歷史脈動,更極為重要的是它在展露創作者高度風格化與殊異性的音像創置方略的同時,進一步體現了電影如何將人民記憶、身分政治與(類)國族認同的關係置於各種歷史、文化與社會的語境中進行辯證之多重意義。

更進一步來說,「新電影」的開創性與重要性,乃在敢於展現有別於過往黨政電影(「健康寫實」或軍教電影等)所迴避、極力美化且未曾真正再現過的題旨、音像美學技藝及倫理道德之向度。侯孝賢與楊德昌極富自傳性與傳記性特質的作品,可謂是箇中的代表作。前者從《兒子的大玩偶》(1983)、《風櫃來的人》(1983)、《冬冬的假期》(1984)、《童年往事》(1985)、《戀戀風塵》(1986)到《尼羅河女兒》(1987),即素以長拍與遠距離的場鏡頭段落(plan-séquence)美學來捕捉小人物在城鄉生活時所經歷的日常生活事件及其複雜而細膩的心理狀態著稱;後者則透過1982年的《指望》(《光陰的故事》的第二段)、《海灘的一天》(1983)、《青梅竹馬》(1985)及《恐怖份子》(1986),藉高度冷靜與智性的音像語彙及節奏既探索了人物意識狀態及其生存時空的來龍去脈(主人翁的過往、成長歷程與時代背景),也展露並批判了台北由前現代跨入到(後)現代語境的各種可能質變(傳統→發展→危機→獨立自主)。侯孝賢作品的記錄寫實、鄉野、懷舊及楊德昌的現代、都會、現在時向度之體現,在我們看來可分別概略嵌入義大利「新寫實」(neorealismo)與法國「新浪潮」電影所表徵的「電影現代性」(modernité cinématographique)之美學體系:侯孝賢以一種羅塞里尼(Roberto Rossellini)式的現實感知重新地省視「現實的事物就在身邊」,又如巴贊(André Bazin)所鼓吹的現象學關照對人事物與生存環境間的細微變化進行了細密的凝視及揭露;而楊德昌,他不僅將鏡頭指向當代都市生活中好男好女的複雜情感與溝通關係,更將影音構成推向一種「反身性」(réflexivité)的辯證關係與批評向度,使得他可能是「新電影」當中唯一一位有意識地以影像辯證影像⁵,思辨音像意義的電影作者。他們兩人,除了成功締造了一種將歷史意識、自/傳記體(auto/biography)(Emilie Yeh & Davis, 2005: 146-150)與寫實性音像技藝作出契合的美學高度之外,爾後更一舉將之與身分政治及國族記憶融合起來,加以提煉並實踐在兩部分別完成於「後新電影」階段觸及了歷史禁忌與恐怖創

³ 相關細節,請參見迷走、梁新華合編的《新電影之外／後》(台北:唐山出版社,1994),及焦雄屏編著的《台灣電影90新新浪潮》(台北:麥田出版社,2002)。

⁴ 確切而言,「新電影」創作者、評論者及數十位藝術界人士於楊德昌家中草擬〈台灣電影宣言〉的時間為1986年11月6日。

⁵ 如詹明信(Fredric Jameson)針對楊德昌的《恐怖份子》提出的「共同單子同時性」(synchronous monadic simultaneity)。相關細節,請參見Jameson(1992: 116)。

傷(228事件與白色恐怖)的作品：《悲情城市》(1989)與《牯嶺街少年殺人事件》(1991)。

這麼一來，界定「新電影」的困難遂根本不在於歷史斷代的問題——不管它指的是〈台灣電影宣言〉「晚來的」自我宣示、定位及批判(政策單位、傳播媒體、評論體系)(詹宏志, 1987: 111-118), 還是迷走與梁新華將侯孝賢等人接拍軍教宣傳短片《一切為明天》(1988)視為「新電影」真正的喪鐘(迷走、梁新華, 1991: xi-xvii)——, 而是根本在於其凸顯歷史主體性、文化差異性與美學殊異性的電影精神從來沒有以減弱的作用力停止影響著並幅射著「新電影」的創作者們。侯孝賢隨《悲情城市》之後接連完成極具複音調性的《戲夢人生》(1993)與《好男好女》(1995)並形構而成的「台灣三部曲」, 以及楊德昌亦繼而以他在「新電影」時期所形構起來的理性思辨並搭配多線敘事的音像風格, 拍攝了交糅著嘲諷、困惑及幻滅色彩的《獨立時代》(1994)、《麻將》(1996)及《一一》(2000), 即為最佳的範例。換言之, 重構歷史場景並致力於追問歷史創痕的《悲情城市》與《牯嶺街少年殺人事件》完成於「後新電影」時期, 闡明了縱使是開創「新電影」的導演作者亦無時無刻不被銘寫著深具歷史深度、想像縱深與強烈美學印記的電影精神所圍繞著。兩個階段的差別, 在於1987年以後的作品直接地和那些過去遭受壓制與意圖遺忘的歷史記憶對話。在解嚴前後時期進行創作的侯孝賢、楊德昌及其他創作者(萬仁、柯一正、曾壯祥、張毅等)開創了一個台灣電影的新紀元, 一個既與之前的台灣電影產生必然的斷裂, 又是作為啟發了在「新電影」之後所產製出來的台灣電影的主體範型。所以「新電影」絕非僅是一個時代的完結, 而毋寧是一個時代的完而未了。我們甚至可以這麼說, 「新電影」的幽靈持續地飄浮、縈繞著台灣電影。

在這樣的歷史視野之下回頭省視2008年的「後新電影」的話, 它所引發的可能意義、想像與定位開始變得不再穩定。確切而言, (由中央研究院中國文哲所安置在研討會標題中的)「後新電影」——這一個被括號懸置起來、有待精確化與細緻化的命名——所引起的旨趣, 在我們看來絕不能夠僅從量化的數據來全盤理解2008年台灣電影復興現象體現在票房收益與觀影接收的運作模式與實質表現上, 而是得從「後新電影」這一個命名所表徵的意涵網絡導入, 從中進行釐清、拆解及提煉。這是由於從上述簡單對「新電影」與「後新電影」的詞源回顧看來, 「後新電影」一詞顯然就不只是一個為了指稱當代台灣電影現象的表象符號, 而是指涉了一種帶有承接、秘密與弔詭意味的共構(甚至共謀)之幅射迴路。這也就是為何在我們看來「後新電影」再也不能僅是以一種宣告式或直陳式的型態現身(聲), 相反地它必須以一種表示語意的轉變、聲音的延續、時空的起止或解釋的強調之型態來取代原有的表達語彙。我們建議以「什麼是「後一新電影」?」作為一種反覆、間隔與延緩的提問形式, 來進行相關命題的思考與書寫。其中, 不可忽視的是「後一新電影」一詞中的「一」、單一的破折號作為連結、區隔與凸顯(原來)「後新電影」這個同形異義(homonym)的命名及其概念化的不同意義。更準確而言, 新的表達詞彙不只是作為同一(même)指陳電影復興年度的命名之意, 更重要的是作為重複(répétition)1982-1987年「新電影」的「後一新電影」, 以及並置(juxtaposition)或疊合(surimpression)1987年以後或1990年代「後新電影」(「新電影之外/後」、「新新電影浪潮」)這個同音異義字的「後一新電影」, 且差異(différence)於它們兩者的「後一新電影」。簡言之, 作為台灣「電影現代性」的「新電影」與1990年代「後

新電影」浪潮，均是 2008 年「後—新電影」表述的指涉性與表徵性之共同想像對象：一種既是作為前兩者的「後」來者、也是其「後」繼者，更是致力於展現差異性與殊異性的「後」進者。

二、作為台灣電影文化深層結構的「新電影」

台灣「新電影」的出現，表徵了隨之以後進行創作的導演（不包括那些致力於喜劇路線的商業電影如朱延平與金鰲勳等），再也不可能也沒有辦法回到過去那種製拍電影的假意識與虛妄路徑，而是有意識地或無意識地朝向〈台灣電影宣言〉中所載明的「有創作企圖、有藝術傾向、有文化自覺」（詹宏志，1987：112）等電影特質發展，進行自我的形塑。「新電影」浪潮究竟帶給台灣電影是利大於弊還是弊大過利的定論（藝術創作與商業取向、作者至上與「類」手工業的電影工業、國際影展路線與國內觀眾流失之間的斡旋），其歷史功業或債務不在本論文的書寫核心之中。重提「新電影」的必要性與不可迴避性，在於我們想重申其影響力——不管我們喜歡或不喜歡，極力擁護或反對——即已穿透至當代台灣電影文化的深層結構之中（它對台灣電影的重要性，就好比論述當代法國電影，實在不可能完全略去法國「新浪潮」無所不在的影響一樣）。更廣泛而言，此一電影文化深層結構除了帶有指涉那些在「新電影」期間擔任技術與非技術人員並在後來轉任為導演的意思之外，也是那些身為其影迷（cinéphile）並嚮往電影製拍的未來創作者，更是那些浸染於捍衛「新電影」的評論的讀者們（將來的評論家）。

這三個滲透著「新電影」實踐、精神與理論的不同文化結構切面，在 1990 年代的台灣電影中陸續地發酵著。其中尤以從編劇轉往電影創作拍攝了《多桑》（1994）與《太平天國》（1996）的吳念真、曾擔任《悲情城市》副導演爾後完成了《忠仔》（1995）與《黑暗之光》（1999）等影片的張作驥，以及曾與小野等人合寫電影劇本並在之後靠著《青少年哪吒》（1992）與《愛情萬歲》（1994）初試啼聲的蔡明亮，為著名的實例。曾擔任侯孝賢影片如《兒子的大玩偶》與《戀戀風塵》的編劇吳念真，其散發著濃烈鄉土記憶、身分政治及懷舊色彩的《多桑》——就歷史意識、自傳體形式及音像風格的表現而言——可被歸屬於「新電影」譜系學的一支。而師承侯孝賢的張作驥在影片題材與演員的選取上，則分別傾向於以生活在不同社區的低層老百姓的日常事件及「職業非演員」為主。不只如此，導演甚至將他們一一形構為其運動音像不可被取代的重要表現特質：透過結合專業演員（偶像明星：范植偉、李康宜等）與「職業非演員」長期的演練直至完全融入彼此語言與肢體型態的日常生活，來打造一種體現著高度日常化或庶民化的寫實性甚至「草根性」的表演共同體。至於蔡明亮，就表面上看起來他好像完全沒有吳念真或張作驥那一種與「新電影」的血親關係，但我們以為，蔡明亮的電影創作路徑及其音像形式風格的養成絕不可能與「新電影」脫離開來。理由不見得複雜：蔡明亮長久以來對低層民眾的種種關注，在《青少年哪吒》尚未成形之前，即具體而微地展現在電視單元劇如《海角天涯》（1989）中。此外，他對生活在都市中的白領階級亦有著極為深入的觀察與捕捉，如同楊德昌分別在《海灘的一天》、《青梅竹馬》及《恐怖份子》中以都會男女無法溝通直至彼此情感關係破裂的命題，來展露現代人的挫敗感、疏離甚至身分認同的危機，蔡明亮在《青少年哪吒》、《愛情萬歲》、《河流》（1997）及《洞》（1998）裡，除了展現他作為延續楊德昌影片中疏離男女與禁錮城市交錯互斥命題的後繼者角色之外，

更重要的是展示了一套如何將之進行提煉與挪用的音像創置方略：形形色色的男男女女（從小混混阿榮、房屋仲介的林小姐到泡水歪頸的小康）不只被佈署在一個充滿著失序、疏離而慾望流動的城市空間裡，更是被交錯在時時刻刻發散著世紀末恐懼、懷舊光暈及「俗」（camp/“song”：Emilie Yeh and Davis, 2005: 219）文化品味共存混合的台北。

當然，上述三位導演的創作路徑不能夠全然代表 1990 年代「後新電影」的總體創作面貌。他們只是藍圖中的一個局部、細節及切面。另外的部份，尚需以《推手》(1991) 崛起的李安、靠濃厚懷舊色彩的《春花夢露》(1996) 獲得日本東京影展青睞的林正盛及多位青年導演（如陳國富、易智言、何平、徐小明、賴聲川、余為彥、鴻鴻、王獻篋等）來補足一幅完整的台灣電影圖像。前述幾位在「後新電影」中佔有重要地位的創作者，之所以具有被提及乃至論述的必要性，其中極為重要的關鍵因素乃在於他們的影片除了延續「新電影」追求「創作企圖、藝術傾向、文化自覺」的精神之外，更極力於由侯孝賢與楊德昌等先行者所開展出的種種視野下，拓展出另一種新的電影格局與表現型態。在闡述兩個世代之間種種的差異性之前，值得加以強調的是，他們兩者之間的關係，與其說呈現兩種截然不同或各行其是的影像美學體系，倒不如說是 1990 年代「後新電影」成員——不管是李安還是蔡明亮、林正盛或是張作驥——均在對「新電影」所開拓出來的種種題旨與音像技藝方略之基礎，進行一種當代性的再開發與再創造。

「新電影」側重以長拍與長鏡頭段落美學對庶民生活作寫實性或即興描繪、抑或是對陌生都會冷酷異境的洞察、文化歷史刻痕的表現及懷舊韻味的傳達，在「後新電影」中可謂獲得一定的延續。就像我們在前面已經提及的，張作驥與蔡明亮分別提煉了侯孝賢與楊德昌的音像命題：一位將《風櫃來的人》與《戀戀風塵》中對不起眼的小人物的細緻關照實踐在《忠仔》裡練八家將的中輟生、《黑暗之光》內靠按摩維生的盲人家庭及爾後《美麗時光》(2002) 中流竄著不同語言（台語、國語、客語、江西話）的眷村人家；另一位則是將《青梅竹馬》與《恐怖份子》的懷舊傷感、冷漠及寧靜暴力轉化為《愛情萬歲》的陌異情感及《洞》的末世論懷舊之情。至於同期的李安，則在台灣電影傳統的「家庭倫理劇」之基礎上（如李行、白景瑞及宋存壽的作品）另闢蹊徑，透過《推手》、《喜宴》(1993) 及《飲食男女》(1994) 重新將引發熱烈關注的當代議題（傳統與現代之間的困頓對話、男同志婚姻、東西文化衝突等）融入在以古典分鏡剪接為表現手法的敘境世界中。就此一面向而言，值得強調的是李安與蔡明亮的作品可謂是 1990 年代「後新電影」兩種不同的敘事基調及影像美學體系的重要表徵。在他們的影片中，家庭永遠是不可或缺的構成元素與主題。然而不同的是，縱然李安將爭議性面向置入所述影片世界引發了敘事衝突——不管指的是《喜宴》中男同志關係對華人家庭香火延續的威脅，還是《飲食男女》裡表徵獨立自主的現代女性對父權制度的不孝抗衡——，導演的處理手法往往都是將違背與無法順應父親律法的異質事件進行淡化、掩飾甚至懲誡。反觀蔡明亮，則嚴厲挑戰代表父權律法結構的合理性與正當性的家庭形象。《河流》這一部或許是他截止目前為止最富創作野心的影片，即透過父子亂倫及外遇母親慾望始終無法獲得抒解的音像佈置，對家庭組織與倫理規範進行了解體。可以這麼說，蔡明亮以其凸顯「流變一時延」（devenir-durée）的場鏡頭段落美學，不只展現了對家庭內在構成（外省父

親、本省母親及小康各自情慾秘密的流動)與外部結構(水作為分解的轉喻形象)之間崩離析的細膩描繪，更對三位陌生家庭成員在情感、動作乃至身體的變異甚至遊弋狀態進行了微型的觀視。而林正盛，這另一位以傳承自「新電影」寫實性手法精湛呈現鄉野與都市變貌的「後新電影」健將，亦在1997年的兩部作品《放浪》與《美麗在唱歌》中觸及了姐弟不倫戀情與女同性之愛的禁忌議題，顛覆了台灣電影中慣有的倫紀與性別再現之法則。

從蔡明亮到林正盛幾部在國際重要影展上獲得肯定的影片來看，觸及禁忌題材的意義從僅是再現(représenter)題旨所引發的譁眾取寵(或假開放真保守，如李安)提昇到對呈現(présenter)不同身體異像的觸摸。於是，不管是專業演員(苗天、楊貴媚、陳湘琪)還是近似「人體模型」(modèle)般的「職業非演員」(李康生、陸奕靜)，都不再只是一種為了述說故事的原料罷了，而是作為一種疊合並展示著身體表面、皮層膚質及情慾流動的物質事件。如果就身體作為表演事件與體感物質的面向來檢視1980年代「新電影」與1990年代「後新電影」之間的差異性的話，我們可以這麼簡單地概況：「後新電影」體現當代性的生存苦痛、陌異現代性的壓抑、無所適從或流離失所感，及踰越倫常禁忌或性別規範的音像題旨，淡化了甚至取代了「新電影」在解嚴前後對敏感政治事件、歷史創傷與國族記憶的追溯與重建的音像範型。如此一來，以繼承「新電影」緩慢美學與影像基調著稱的「後新電影」，從影像再現乃至身體微型異像的呈現均具有一種解除「宏大歷史」(Histoire)敘事體與集體記憶的傾向。1990年代「後新電影」期間，除了前述的侯孝賢與楊德昌仍在「宏大歷史」介面上以展現人物自／傳記體走向為目的來講述國家命運(destiNation)的共構性與不可分離的作品外，最值得一提的尚有萬仁分別透過《超級大國民》(1995)與《超級公民》(1998)，堅持不懈向獨裁黨政機器追討歷史血債，以救贖被遺忘與被扼殺的歷史幽靈之政治控訴。從1990年代「後新電影」的實質語境來看，這位《蘋果的滋味》(《兒子的大玩偶》第三段)的作者的影片相形之下多少顯得「不合時宜」(就好像《超級公民》中的蔡振南所感嘆的：現在的年輕人是一群沒有歷史記憶的世代!)。嚴格而言，這時期只有林正盛再現228事件的《天馬茶房》(1999)是唯一的例外。這麼一來，相較於「新電影」導演的作品，整體而言1990年代「後新電影」確實是一種呈現了去歷史傷痛與國族記憶的台灣電影，即一種跨越悲情主義並邁入吳梅嶺(Wu Meiling)所書寫的「後悲情」(postsadness)(Wu, 2005: 76-77)世代的運動音像體系。

吳梅嶺的「後悲情台灣新電影」(Postsadness Taiwan New Cinema)論調精確了1990年代「後新電影」的創作路徑，進一步區辨了和「新電影」的不同(縱使在我們看來，她並沒有細緻地對其論述對象《悲情城市》與「新電影」之間的歷史文化語脈轉變進行更具差異化的考量)。與此同時，值得注意的是，其作法亦為「後新電影」中的「後」字增添了新意：一方面即從一般週期性或編年史的意義，跨越至歷史文化與影像再現共構及差異化的觀點；另一方面則是凸顯了作為「後」來者與「後」繼者的「後新電影」如何承襲與再造「新電影」的歷史文化、精神及美學本體的「遺產」之意義。我們可以這樣以為，總體而言2000年以降的台灣電影都可說是在此一「後悲情」——去歷史傷痛與國族集體記憶——的語境中運作著並實踐著不同的創作理念。而2008年在票房表現上

為國片一吐怨氣的青年導演（魏德聖、楊雅喆、洪智育、林書宇等）及其影片，雖然大致上可被歸屬在同樣的語脈中，卻展現了比上一個世代更為不同的題材與音像風格之表現方略。

三、配置歷史的「後—新電影」

其中值得注意並加以細分的是，相較於其他幾位青年導演奠基於當代生活的作品，洪智育的《一八九五》是一部不折不扣的歷史影片。比起「新電影」將所述故事立基在20世紀各種重大歷史事件上並結合自傳性與傳記性的形式來反思台灣族群動盪不安的命運之作法，洪智育將影片故事時間撥回到19世紀末「馬關條約」被簽署的語境中，述說「台灣民主國」客籍義勇軍領袖吳湯興率領各族群（河洛人、原住民）抵抗日軍護衛家園的反戰歷史。顯然，這一部改編自李喬的小說《情歸大地》（2008）並以客語、日語與閩南語為共同發聲語言的作品，有意識地彰顯了重構台灣殖民「零年」的「宏大歷史」及追溯族群命運的氣魄。而雖然魏德聖的《海角七號》亦發散著一種與「宏大歷史」對話的氣韻，但不同於《一八九五》對歷史精確的考察與細緻再現的野心，《海角七號》僅是將日軍二戰敗北後自殖民地台灣撤離的「宏大歷史」事件，轉化為七封由匿名男教師在歸鄉的「高砂丸號」上寫給台籍女學生小島友子並深情朗讀的告白情書。從《一八九五》到《海角七號》，50年的台灣「宏大歷史」不僅產生了一種由反殖民到被殖民的變異關係，更從敵我意識分明轉變為一對如膠似漆卻不得不分離的戀人關係。在《海角七號》中，縱使此一情書的唸白語聲是以過去的時空為敘事事件的定位，但實際上是以次敘事結構形式和2008年台灣恆春台日男女阿嘉與友子之間由恨生愛的主敘事結構結合起來，進而產生一種譬喻分屬不同時代（2008年與1945年）最終卻交融互涉的情愛記事之關係。至於《岡男孩》與《九降風》，它們則是兩部以當代台灣為記述背景的作品。雖然沒有前述兩部影片的「宏大歷史」刻痕，但並不意味著它們就沒有絲毫的歷史感。這兩部可被歸為「學生電影」類別的影片之弔詭之處，在於導演一方面無獨有偶地以年輕男主人翁成長歷程的「創痛」事件作為敘事的主要基調，另一方面則展現了一種將成長歷程的過去進行再現時化（représentatif）的作法：《岡男孩》以小學男同伴砸爛櫥櫃玻璃企圖偷走機器人玩具最後被送入少年感化院的結局，來凸顯男主人翁成長挫敗甚至形構為他長大後仍不可遺忘掉的創傷事件；《九降風》則以職棒簽賭黑幕為背景的1996-1997年，述說著一位高三男同學的死亡事件如何造成年輕倖存者的內疚及其不可被療癒的記憶傷痕。

這四部影片不僅就題材與表現手法上可謂各異其趣，就連創作者的背景亦有所不同。但無論如何，他們都和「新電影」或1990年代「後新電影」的創作者有過共事的經驗。當中洪智育從影經驗堪稱最為豐富，他學生時代曾參與社會運動的影像記錄工作（「綠色小組」），並於1990年代期間分別擔任過侯孝賢、吳念真、萬仁影片拍攝的重要工作人員；魏德聖，曾是楊德昌《麻將》的副導演；楊雅喆則是和易智言共同編寫《藍色大門》（2002）的搭檔兼影片副導演；而林書宇也當過蔡明亮及鄭文堂等創作者影片的副導演。（齊隆壬，2009：51）此一面向，正好觸及了前述有關「新電影」的實踐與精神作為影響台灣電影文化深層結構的論調。當代台灣新創作者的崛起，看來都和此一文化深層結構脫離不了關係。就台灣電影創作實踐與理念的譜系學而言，2008年的這一代創作者剛

好展現了世代交替的現象。1980年代以降，縱然台灣電影工業的非結構特質（創作發想、製拍、後製、發行及行銷等）仍無法呈現高度建制化的體質，「新電影」文化深層結構卻一環一環地將不同背景（不管是科班或非科班出身）的創作人才聚集起來，進一步形構了不同世代之間的連結關係。這也即是為何，我們以為台灣電影創作者群在如此一種具有繼承性的電影創作環境之下，不僅是在從事電影拍攝的工作而已，更是在開創著一種締結在地運動音像文化行動的同時，思索著如何在此一基礎上進行再造與重構的實踐。

就此一視野來看三個台灣電影世代——從「新電影」、1990年代「後新電影」到2008年「後—新電影」——就歷史文化再現與影像美學本體共構的表現而言，可以發現到的一個重要特質是：比起「新電影」的侯孝賢與楊德昌在解嚴前後時期的作品，歷史事件在魏德聖、洪智育及林書宇的影片中並未消散或完全消失。但相比蔡明亮、李安與張作驥那些側重於表現都會家庭變貌與社區共同體的作品，這一波在台灣電影復興之年顯得意氣風發的青年導演的影片確實凸顯了歷史事件的作用力。更直截了當地說，我們以為此一立論的依據乃體現在「後—新電影」的影片中直接（而非間接）將敘事事件的時代背景及其歷史基礎進行再現時化的音像表現方略。就此一面而言，《一八九五》、《海角七號》、《九降風》及《囧男孩》不約而同地皆以一個國族歷史或個人成長記憶的過去事件來作為影片敘境的重要基礎與構成體系。如此一來，我們可將它們和解嚴前後的「新電影」的重要作品如《海灘的一天》、《童年往事》、《悲情城市》及《牯嶺街少年殺人事件》（甚至「後新電影」時期的《多桑》）歸類在同一光譜之中。當然，其中的異同之處仍值得細究。這幾部極具懷舊色彩的「新電影」作品，除了以主人翁（個人或集體）的故事作為敘事主體以外，更擅長透過角色甚至是導演的畫外音方式來述說、解釋及評論種種被再現時化的記憶事件或歷史記事。另外，在一些糅合了傳記性與政治性色彩的作品如《悲情城市》，「新電影」的創作者更運用了書信體銘寫的方式將銀幕轉變為書寫展示的界面（interface）——一個不僅是將不可言說的外在暴力轉化為平滑視覺性與想像性的書寫空間，亦是女性語聲介入男性表述的歷史進行現「聲」說話並闡述歷史觀點的場域。由此我們可以這樣以為，與其說「新電影」著重於藉由過去各種事件作為重構歷史或審視記憶的敘事方略，倒不如說它對透過（物質性）書寫、（非物質性）語聲及「銀幕—界面」的靈活運用來敘述歷史事件的方式情有獨鍾。換言之，就歷史文化再現與影像美學本體共構的面向而言，「新電影」對書寫、語聲及銀幕的把握從一般只是交待所述歷史性與記憶性事件的起承轉合（如默片字卡的敘述功能），提昇到對所述事件開展一種提前、懸置及延緩的創造性指意作用。

（一）台灣零年

而同樣具有歷史、懷舊及記憶特質的2008年「後—新電影」，在思辨歷史文化再現與影像美學本體共構的面向上亦展露了創作者獨具匠心的音像創置方略。如果我們僅將《一八九五》視為是一部藉抗日歷史來展現台灣族群意識的戰爭影片的話，恐怕就低估了它在體現此一命題時如何賦予音像構成的表現性之作法。更準確而言，我們該將它視為是一部有意識地以構築「複音多調」（polyphonie）來立碑紀念「乙未戰役」的「視聽覺」（audio-visuel）作品。所謂「視聽覺」作品，我們指的是創作者對音像敘事的關注並不會為了敘說編寫好的故事犧牲掉音像創置的思考，而是會在敘事與影像美學之

間建構起一種相互支援、對立及形象化效能的意思。一般歷史戰爭影片的平庸之處，在於所述焦點都讓位給了歷史化與事件化甚至戰役化的敘事程序。在我們看來，洪智育的《一八九五》雖然不能夠完全擺脫掉此種限制，但創作者卻有意圖地賦予必然呈現歷史化、事件化及戰役化的所述故事一種「視聽覺」創置的向度。這可從兩個方面來檢視：一方面，導演透過立軸書寫型態將清廷戰敗與日本簽署「馬關條約」、台灣與澎湖被割讓給日本及「一八九五年五月日軍近衛師團長北白川宮能久親王率軍登陸澳底」之字眼，分別書寫在交織著台灣古地圖與台灣澳底為背景的「銀幕—界面」上，作為正式揭開戰火將至的影片序幕。此一書寫文體的成形，就其表述語調與位置看來顯然是站在一種全知、宏觀及歷史之外的視野，來作為審視「乙未戰役」乃至影片《一八九五》的總體立場。在影片中，立軸書寫體總共出現了10次之多，每一次的出現都在為戰情提供動機、解釋及結果的功能。但銘寫在如同戰書般的「銀幕—界面」上的文字絕不是客觀又無辜的，嚴格而言它形構了反抗軍領袖吳湯興等人的戰爭記事，為他們歷經四個多月的血戰始末記述著戰役的興起、短暫勝利、焦慮與死亡、節節敗退及最終潰敗之過程。

與此同時，如果仍就書寫文體的創置方略來檢視《一八九五》的話，我們可以觀察到緊隨著前述序幕文字之後，洪智育置入了日軍醫官森鷗外的日記書寫體，來作為影片另一種文字展示的構成型態。進一步來說，此一文體的成形並不全然以一種印刻在「銀幕—界面」上的樣態現身——除了有一次森鷗外以即興作詩的方式之外——在絕大部份時候不是透過書寫在日記本紙頁上就是藉由畫外或畫內的語聲之型態來呈現。導演凸顯日軍醫官抒發極富情感與感性語聲的作法，正好也帶出了《一八九五》第二種「視聽覺」美學的創置方略。簡言之，即是分別透過處在不同社會位階的多種族群語言的發聲（甚至包括了緘默的原住民）來形象化一種抗衡、對立及「合而未融」的力量。此種去單一語言的音像創置方略及其表意作用，當然不是洪智育首創的獨門秘方。早在表徵「電影現代性」的義大利「新寫實」興起之前的法國導演尚·雷諾（Jean Renoir），即在《湯尼》（*Toni*, 1935）藉多種語言的並置與交雜情況來凸顯異國移民的文化衝突。1970年代的高達（Jean-Luc Godard）更有意識地在一系列去敘事結構與去本質邏輯的著名影片如《你好嗎？》（*Comment ça va ?*, 1976）與《此處與彼處》（*Ici et ailleurs*, 1976）中，將語言（還有文字）的駁雜性演練至一種預先形構《電影史》（*Histoire(s) du cinéma*, 1988-98）「複音多調」的美學體現。當代台灣的侯孝賢亦在野心勃勃的「台灣三部曲」裡，以多種語言（台語、日語、北京話、粵語等）的轉譯，形象化了台灣身分政治與國族認同的高度矛盾。師承侯孝賢的洪智育在《一八九五》的複系語言之實踐，亦可謂是延續了同樣的音像構成思維，體現出同等的命題方略。然而，其中的差異性仍值得分析。以當代語脈來審視影片中對語言的操作方略——從客語、閩南語與日語在對話上的使用，到漢字與日文在形同隱跡稿本（palimpseste）的「銀幕—界面」上的銘寫——不只指涉了音像再現與民族對位的面向，亦不可避免地映照了當代台灣觀眾如何感知與接收這些語言與文字的反應。質言之，創作者藉由將語言、文字及「銀幕—界面」形構為「視聽覺」混融的「域址」（address）來引發觀眾的認同想像，進一步質問他們有關語言、文字及表述者之間的對位或非對位關係。如此一來，影片中有關語言、文字乃至述說母語者之間的指涉關係顯然並非是一種穩定或呈現絕對指向性的狀態。話說回來，當然我們亦可以以為，洪智育對多種不同族群的語言乃至文字書寫體的運用——這當然包括了

原住民的「失聲」及中國官員的逃逸缺席——，除了具有表述台灣與日本不同價值及觀點體系的作用以外，同時更具烘托一種既有著宏觀而集體的歷史性，也透露著微觀且私密的日記性的複系視角之意圖。換言之，就音像構成再現台灣歷史與族群史的面向來檢視《一八九五》，我們想再強調的是洪智育創作的動機縱然不外是想藉電影來對歷史事跡的崇高性進行立碑紀念的意義，但恐怕更有著想透過台灣「零年」史中有關族群的湧起、外敵的入侵、「語言的各說各話」及口音的相互潛越，來呈現一種既有著台灣民族「成為國家族群」的歷史性事件之想像，也有著台灣族群作為單一性甚至本質性構成之弔詭（甚至虛妄）意圖。這麼一來，此一面向使得洪智育的《一八九五》與侯孝賢非線性敘事邏輯的《戲夢人生》、《好男好女》及吳念真的《多桑》相比之下，稍微顯得有所不同。

（二）音像傳遞系統的衍釋創置

在2008年「後一新電影」浪潮中，洪智育的《一八九五》可謂是一個異數。由前所述，難得的不僅是他竟以古裝電影類別異軍突起，更是在承續著「新電影」歷史文化與美學的基礎上演繹出並開發出另一種結合當代性的音像文化與美學構成的作品。總體而言，不管是「新電影」創作者具有寓言向度的懷舊之作，還是洪智育借古諷今、批判當代或想像「擬國族」(quasi-national)的前殖民歷史文化狀態的影片，他們均在為曾是、已然不是或尚未成為國族的台灣繪製著一種語言和身分的不穩定、矛盾或錯亂特質，以及創造出一種去單一化語言或族群的認同地圖。這可謂是台灣電影自「新電影」以降，致力於從過去制式的電影範型——無論是單一語言化的現象還是假象化的現實題旨——中徹底解放出來，並加以形構而成的其中一種重要遺產與創造性的行動。當然，這不可避免地亦涉及了辯證台灣電影（或作為「華語電影」）在音像風格與歷史性題材的表現上之定義問題。洪智育作品出現的意義，在於展示了同一種電影類別如何嚴肅地敘述國族想像與身分政治的另種詮釋方略。

和洪智育一樣出生於1968年的魏德聖，在他異常賣座的《海角七號》中則展演了另種「後一新電影」對這個堪稱是台灣「新電影」的「悲情」母題不同的變奏曲調。只是這一次，此一母題被導演以極具浪漫與懷舊感傷的方式轉化在閱讀情書——或更準確而言，七封尚未即時寄出以致於延宕了逾60餘年的情書——之唸白上。每一封情書的現「聲」是出自於一位在戰敗歸鄉的船上，以匿名方式振筆書寫並深情唸出的日本男教師。他每次不是低頭側身就是背面的出現，以一種呈現過度昏黃或陰鬱的過去影像型態，交替地穿插在當代台灣恆春的日常生活段落裡。而後者作為形構影片的主敘事結構，主要將敘事事件中心聚焦在兩位——一位是從台北失意歸鄉的搖滾歌手阿嘉，另一位則是模特兒日籍女助理友子——由恨轉愛的異國情侶身上。影片中，兩條分別代表過去與當下、決別與日久生情的敘事線相互交織與疊合。值得注意的是，它們之間的關係並非只是一種表象的譬喻而已，更重要的是每一段代表過去的告白語聲都被魏德聖以一種浪漫且理性的溶接與剪接方式，轉置在阿嘉與友子的段落中。譬如當日本男性語聲唸著「我愛妳，卻必須放棄妳」的字句時，搭配著抒情主題音樂的鏡頭即溶接在友子與阿嘉分別在海灘上顯得若有所思或失神的段落。另外就是當昔日語聲將師生戀的不捨之情全盤托出之際，音橋又過渡到面向大海喝著啤酒的男主人翁及隔日宿醉醒來的友子。再者即是當男教師說出因思念而顯得蒼老臉面的話語時，畫面分別交錯著友子走在海灘上、茂伯補送

信件及阿嘉浮游在海面上的段落。每一次告白語聲的響起，顯然既是代表著一種相思之情的抒懷，也表徵著在恆春的男女主人翁（乃至與其他人）關係從陌生到逐步熟悉的發展。當然，兩個異質時空段落的相互切換亦發散著一種過去未完的有待未來加以延續、承接並深化的意思。

此一種將過去 1945 年再現時化的戀人絮語與現在 2008 年異國戀人持續加溫的段落連結在一塊並創造出延續與深化的音像創置方略，是談論「後一新電影」如何思辨歷史文化與美學構成的重要關鍵面向。我們的意思是縱然就表面的敘事結構而言，兩個異國時空之間的差異性（歷史性的二次大戰、全球化的本土情境）、倒置性（日台男女戀人、台日男女戀人）及可逆性（昔日的懷舊化、幽靈化的現在），無可否認地給了兩者互補的完好契機。但是，我們更不可忽略的是過去作為七封高度私密且署名著收信者（「小島友子樣」）及地址（「台灣恆春郡海角七番地」）的情書，是如何被影片總體的音像構成乃至歷史文化的影音想像進行形象化的作法。就此一面向而言，我們可以透過《海角七號》對語聲與信件所進行三種不同層次的音像修辭化過程來加以檢視。首先，從影片序幕開始，匿名男教師在一艘表徵著殖民征戰的輪船〔如同傅柯 (Foucault, 1998[1967]: 184-185) 所言⁶〕上寫給戀人的情書與不捨的唸白語聲是一種帶有高度祕密性、私密性及意向性的表現，就如同影片中的深情告白所說的那樣（「我愛妳，卻必須放棄妳」、「我不是拋棄妳，我是捨不得妳」）。其次，隨著情節的發展，透過段落與段落之間的接合（或感染），此一種私密性的表述語言逐步地被去實體化、去語脈化。原本敘說著準確人稱及時空指向性（deixis）的語句一一地被再脈絡化與再情境化，成為了另對未來異國戀人的愛戀注腳。最後也是最值得強調的一點是這些刻骨銘心的戀人絮語，不過都是發自男教師書寫著多封終究寄不出的情書的內心獨白。換言之，一方面男性語聲的形體化與去實體化，實踐了及再脈絡化了七封未寄情書的內容；另一方面，語聲在讀著私密信件的同时不僅將它進行了一種去私人的與公開的表述，更將男性語聲從原本只是作為非物質性的語聲形象，具體轉化為七封從來沒有被寄出但卻正被傳送著、延誤著及再派送著的信件之型態。此一種從匿名個體語聲到去實體化的表述語聲、從語聲的私密性到公開信件發送的音像創置，固然形構了魏德聖糅合影音展示與懷舊宏大歷史的細膩手法，但更值得加以凸顯的是在此種將秘密的變成開放的或是語聲的轉型為信件傳送的（甚至是「銀幕一界面」流變為信封的）進程之中，《海角七號》體現了一種對此「語聲—信件」所表徵的「域址」與署名，進行——如同德希達 (Jacques Derrida) 在《明信片》(*La Carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, 1980) 與〈心靈感應〉(“Télépathie”, 1987[1981]) 中所論及的——「非目標」(*adestinal*)、「非目的地」(*adestination*) 及「迷走目的」(*destinerrance*) (Derrida, 1987[1981]: 247) 效果及衍繹的創置。更準確而言，這一來指的是《海角七號》將獨白且私密的語聲轉變為公開的信件之表述形式，表徵了人人皆是可閱讀的收信者並可自行展開理解與詮釋的可能。如此一來，單一解釋或唯一詮釋的情況也自然不存在。更不用說，公開「語聲—信件」中所言明的「我愛妳，

⁶ 「妓院與殖民地是兩種極端類型的異位 (heterotopia)。如果你認為，比如，船舶是一個浮動的空間，一個沒有處所的處所，靠自己的各種裝置而存在，它本身是自我封閉的，同時又行駛在一望無際的海洋上，從一個港口到另一個港口，從一個輪班到另一個輪班，從一間妓院到另一間妓院，一直抵達殖民地……。」相關細節，請參見 Foucault (1998[1967]: 184-185)。

卻必須放棄妳」與「我不是拋棄妳，我是捨不得妳」等語句，能否逃脫被「國族寓言」化甚至被冠上「崇尚殖民主義情懷」的可能（雖然如此，此一詮釋的可能唯有在釐清內部影音創置方略的前提下才可被採納，而非淪為「圖像證史」的詮釋路徑）。

另外，此一藉「語聲—信件」對地址與署名操作一種「非目標」、「非目的地」及「迷走目的」的表意作用，指的是「語聲—信件」相互形構了一種表徵著投寄、委託、傳遞、耽誤、抵達甚至遺失風險的「郵遞系統」(système postal)(Derrida, 1987[1980]: vii)。這種一來一往所形塑成的多重事件型態，就《海角七號》的音像構成及敘事結構的邏輯而言，可以是「語聲—信件」在不受時間影響的傳遞流程中體現了一種將閱讀著情書的隔世語聲疊加在現代異國男女主角身上，使之有所感悟甚至被感染或被啟發的「心靈感應」(tele-pathéin)之表現模式，也可以是分別在「電影官方部落格」及影片敘境中被形象化為「一封寄不出的情書⁷」、或是一盒被延宕、被耽擱並被眾人按圖索驥卻失落了當代「域址」的過時甚至是過期的信件。這麼一來，影片敘境中一封封喪失了時效性的情書能否順其心願抵達載明的目的地或交付給署名的收信者的問題，看來是顯得其次了（譬如身為觀眾的我們，如何能夠確認影片中阿嘉靜悄悄地將信件放在椅子上後，那位收信的阿嬾即是小島友子本人，而非另有他人？）。這是由於表徵著過去的私密「語聲—信件」在 60 多年後尚未被投寄以及一旦它被開始傳遞的當下，即不可避免地在影片敘境乃至音像構成型態上形塑了一種「抵達的沒有抵達」、「非終點的終點」及「迷走目的」的流程效果，並同時形構出一種交織著匿名與署名、「域址」與「非域址」特質的歧路及歧異（或歧義）之音像衍繹。畢竟重點在於：「語聲—信件」最終抵達了某個地方或（以直接或間接的方式）交給了某位收件人，而不管這是否符合信封上所載明的地址或收信者姓名。進一步來說，我們甚至可以以為理解《海角七號》的懷舊題旨，並不一定要以單線性的方式來理解台日或日台之間的臣屬關係及其「崇尚殖民主義情懷」的可能面向，而可透過一種從語聲的表述流變為失落信件的「迷走目的」並由此形構成「非國家目的地」或「非國家命運」(adestiNation)之詮釋途徑來看待。更確切而言，這指的並非即是一種必然指涉前述「新電影」創作者作品中普遍存有的自／傳記體與國族共構命運或（後）殖民想像的面向，而較是一種——我們在前面論及《一八九五》時已提到的——「擬國族」的邊界維度。

《海角七號》的「郵遞系統」除了指的是一種音像內部構成與主題性思考的方略外，更廣泛來看，亦可被加以延伸成是 2008 年「後一新電影」透過對歷史與當下、過去與現在、宏觀與微型進行雜糅、交疊及穿透的感性美學策略，開展了一種使得當代觀眾的觀閱感知能被陌生敘事世界所觸發並被感染的「心靈感應」之接收 (reception) 型態。我們會這麼以為的原因，在於結合了複系語言與歷史、日記書寫體的「銀幕—界面」的《一八九五》以及「語聲—信件」型態的《海角七號》，顯然都具有一種透過去匿名的、「非秘密的秘密」與公開的傳遞及接收之結構來形構一種由中心往邊緣、由向心往離心幅射的音像效能。進一步來說，「郵遞系統」作為接合段落與段落、語聲與信件、過去戰事與

⁷ 相關細節，請參見《海角七號》電影官方部落格：<http://cape7.pixnet.net/blog/post/20112507>。（2009 年 7 月 25 日瀏覽）

現代生活之間的傳感關係的音像構成，既形構了一種音像本體與敘事事件的流動性，也繪製了影音表面的造形屬性。如此一來，這兩部體現了表意作用的滑動性與流動性、轉義性與可觸性的作品，將各種可能觀閱感知乃至詮釋的空間，如上述所分別論及的，指向了——或更準確而言——「投寄」給了同時身為觀眾也是分析者的我們。這種銘刻著一來一往、一傳一送的音像構成及其流動性（甚至錯位力）的表現型態，亦反過來以極度吊詭但卻過度精確的方式定義了電影：2008年「後—新電影」中的「後」不再僅是一種指涉隨「新電影」或1990年代「後新電影」之後所出現的當代台灣電影復興現象，也不會只是一種差異於以悲情著稱的「新電影」的另種「後悲情電影」，而是一種實實在在以「傳遞」(Post)型態來銘寫與形象化內在音像構成、結構體系乃至外在接收型態的新興電影之意，一種名副其實的“Post Taiwan New Cinema”。這麼一來，2008年「後—新電影」遂可是以一種「傳遞的新電影」形態現身（聲）的台灣電影，一種藉由發聲、書寫界面形式（文字的歷史紀錄、日記、「語聲—信件」）及投遞的「傳而未到」或「到而未達」（甚至是意義流程的「歧路亡羊」）來定義的電影範型。同時，就《一八九五》與《海角七號》而言，此種「後—新電影」也可視為是一種將「新電影」的歷史性、族群性與集體記憶等特質加以傳遞、再詮釋並進行當代化演練的「傳遞新電影」的台灣青年電影。值得玩味的是，不管2008年中文的「後—新電影」或外文的“Post Taiwan New Cinema”的意涵該以上述哪一種定義來作為表徵性的界說，截至目前為止比起在劇本架構、音像構成美學及題旨面向上所表現出的傳遞效果之歧義（異）性，不可否認的是在觀眾感知接收面向上它確實展現出了一種高度雙向性流動（或感應召喚）的票房電影。

四、心靈感應的幽靈性

於是，不管從何種面向來看，以《一八九五》與《海角七號》為例的2008年「後—新電影」可被視為是一種具有「郵遞系統」特質的「信件電影」或「函授電影」(correspondence cinema)範型。《一八九五》的「複音多調」，《海角七號》「語聲—信件」的「失傳」(misattribution)、「誤導」(misdirection)及「誤時」(mistiming)之效能，均透過各種差異性與特殊性的方式形構了自身形象。更準確而言，此種「傳遞新電影」的「後—新電影」以其私密與開放、獨立與非獨立的音像創置方略組構了一種殊異性的聯繫與溝通的表達型態。如同我們在前面已稍微提及的「心靈感應」這種沒有直接聯繫的聯繫或沒有溝通的溝通，即屬於一種執行傳遞流程的表達模態。譬如在《海角七號》敘境中，它即透過匿名男性日語告白傳感、疊印與接合在阿嘉與友子的段落上體現出來。在傳送與接續之間，兩個異質時空段落的關係透過「語聲—信件」聯繫了起來，並達成了一種「觸感語聲」(voix haptique)的「心靈感應」效果。而此種作用力之所以能產生滑動、穿透乃至被凸顯的效能，在於敘境中兩個異質時空段落之間的關係是一種「異物」(corps étranger)或異質軀體的對立面。在並置交錯之際，兩個異質時空的段落遂體現了一種聯繫或錯置的額外流動力量。但值得強調的是，對比洪智育在《一八九五》藉醫官森鷗外日記獨白來體現和其他語言的抗衡或歷史性對位之作用，魏德聖運用此種音像表現模態的用意卻有所不同。可以這麼說，《海角七號》毋寧藉此「影片心靈感應」(télépathie filmique)展現了一種「幽靈性」(spectralité)的效應。但此種引發電影神秘形質的「幽靈性」，與其說它指涉的是「語聲—信件」所表徵的歷史幽魂性或完而未了，倒不如說是一種促使當代好男好女的戀情神奇結合及引發意欲衝動

(conative impulse) 的感召之物來得更為適切一些。對此，我們可進一步將《海角七號》中以「語聲—信件」來體現「幽靈性」的「心靈感應」模態，置入到具有近似命題的東西方電影史語脈來加以檢視，以更準確地追索影片的表意作用。譬如相較於侯孝賢在《好男好女》中透過不同時代（1940-50 年代、1990 年代）的伊能靜／梁靜／蔣碧玉之間的語聲乃至身分的扮演、交織及難以拆解來體現誤植錯亂的身分認同之作法，《海角七號》的「語聲—信件」的作用並非是一種使得所述男女主人翁魂牽夢繫或縈繞不去的事物。若對照 1990 年代另一位重要波蘭籍導演奇士勞斯基 (Krzysztof Kieślowski) 在《雙面薇若妮卡》(Podwójne życie Weroniki, 1991) 裡透過分處兩地人物形象乃至語聲的共存性、相像性及人像靜照的「界面效應」(interface effect) (Kieślowski, 2001: 39) 來展現一種既怪異 (unheimlich) 又彰顯宿命論的作法，《海角七號》的「幽靈性」的音像創置則傾向於一種結構性的偶發與傳感聯繫的態勢，而不具幽冥的意味。如果我們將比較的語境再度拉回到台灣電影史脈絡的話，這一種任意穿梭在生與死、過去與現在、缺席與存在之間體現「幽靈性」的「心靈感應」模態，並非始於魏德聖的《海角七號》。除了前述的《好男好女》之外，1980 年代楊德昌在《恐怖份子》的片末藉鳴槍／花瓶破裂／踹門聲響的同時性共振來連結並凸顯敘境現實與災難、真實與虛構之間的不確定性與無法切分性，即是「新電影」一個典範性的美學展示。1990 年代「後新電影」創作者如蔡明亮與林正盛，亦有其獨到的表現手法：前者分別在《河流》與《你那邊幾點》(2001) 的片末段落，透過連結不同人物於不同時空的同時性之行動（從父子在三溫暖的性愛到母親發現丈夫房間浸水的源頭、以及分處於台北與巴黎的多對男女或妻子與丈夫亡魂之間想像性愛的場景），來造成戲劇性的高潮；後者則在處女作《春花夢露》裡透過兩個場景之間的連續性剪接，來體現身處旅館內男主人翁林坤成（李康生飾）往遠方定睛細看並感受到家中母親病危的狀態。

由此可知，從「新電影」到「後一新電影」，體現出「幽靈性」效應的「心靈感應」模態，一類是以交錯或連續蒙太奇將敘境中共存共構的兩個（或多個）毗鄰地點及人事物進行聯繫、交錯與強化的譬喻作用；另一類則是透過音像創置方略對敘境中根本不可能呈現鄰接的異質時空進行共構與共存甚至意外效果的凸顯。侯孝賢的《好男好女》與魏德聖的《海角七號》以隔空、跨時代來體現一種不可預期的預期及沒有相遇的相遇，明顯屬於後一類表現模態的作品。戮力再現族群記憶的《好男好女》，以歷史縱深的密度鏤刻於迷宮般敘事的型態，辯證地闡述創傷記憶中不可復得的歷史幽靈及不可被遺忘的責任。嚴格而言，《海角七號》亦沒有輕忽「宏大歷史」的作用力，但明顯不同的是歷史的現身不再是沉重的辯證主體、亦非是不可逆轉或陰魂不散的時代錯置 (anachronisme)，而是藉由「心靈感應」模式使「語聲—信件」的傳遞一再迷失、延擱，並進一步從時空的悲慟因果關係中解脫出來，成為一種可穿透、可停滯及可疊加在當下並發揮轉型作用的流動影像物質。

此兩種體現歷史「幽靈性」的「心靈感應」模態，亦分別出現在 2008 年「後一新電影」兩部備受矚目的學生成長影片《九降風》與《囧男孩》中。在這一部以高中生的成長歷程來見證不名譽職棒的成人世界的《九降風》裡，一陣表徵同儕（鄭希彥）死亡的輕風不僅能同時將分散在不同地點的其他年輕而鬱悶的倖存者一一連結起來，更是形

塑造告別高中歲月的他們徹悟的瞬間及作為迎向未知將來的「含孕頃刻」(instant prégnant)。如果《九降風》裡表徵召喚與感召的主體是不可被視見卻可被感知的風的話，那麼在《岡男孩》中同樣不見形體的男性成人語聲亦彰顯著同等的效能。從開往水上樂園的公車下站的小男孩(二號)——帶著和《九降風》男主人翁一樣的創痛經驗——走向了一個和如今已缺席同伴相約過的允諾之地。前往的路上，他並非一人。這是由於當他自言自語的時候，一個不可見聲源的成人男性語聲——這個作為小男孩未來世界的「他我」(alter-self)——浮現、複述著他自己所說的，並警告進入夢想異次元世界以後的唯一遺憾：永遠成為大人。同一具身體的兩個語聲，一個是當下的童言、另一個則是他未來的說話語調，彼此互通著聲息。從此刻開始，影片敘境遂進入到一種當下與未來時空疊合的狀態。或反過來說，當表徵將來的男性語聲現身的時候，小男孩所處的當下時空正淪為過去，現在則和異次元世界的未來接軌。這麼一來，這兩部散發著憂鬱調性的成長影片，徹底遠離了拍攝了《同班同學》(1980)的林清介或《熱帶魚》(1995)的陳玉勳等創作者對同類影片較具青澀與天真的想像建構。這不僅是由於《九降風》與《岡男孩》均有意識地以援引與重構《戀戀風塵》和《操行零分》(*Zéro de conduite*, 1933)的方式來凸顯對成長命題的高度自覺性，更重要的是展現了「幽靈性」效應的「心靈感應」模態最終都將再現時化的成長過去(一個是指向1996-97年的高中生活、一個則是將童年轉變為大人的時空歷程)，導向了一個不可被化約並完而未了的循環式結局：那即是《九降風》中，被迴響著電視轉播職棒比賽評述語聲的黑畫面所取代的投球姿態；以及《岡男孩》內已長大成人的小男孩圈起他的手當作望遠鏡來眺望正前方的習慣性動作。這兩個極具輪舞特質的音像表現型態，既形構了一種迴圈時空的敘事結構與造形性，也以逆轉迴旋的影像事件體現了「後一新電影」另種「郵遞系統」的再現形象及意涵。由此，從《九降風》到《岡男孩》，在可視見畫面與不可見聲源接合與循環之際，一種不斷地在過去與當下、懷舊與憂鬱、幽靈與遺跡向度之間開展穿透性、流動性與超越性的力量，神秘地且哀悼地體現著。

五、結語：當代流體影像學的誕生

在此一總體視野之下，歷史在「後一新電影」的指意作用及其再現形象遂可以是一種《九降風》與《岡男孩》將歷史再現時化又將之進行過去化與未來化的逆序轉置，也可以是一種如前述的《一八九五》重構宏觀歷史繪製「零度」國族的意義，更可以是一種如《海角七號》將歷史性事件進行滑動、輕柔且感性的轉型構成與配置。我們一再強調，《一八九五》與《海角七號》縱然有著「宏大歷史」印跡的書寫，但透過呈現文字與語言的「複音多調」性、「郵遞系統」去目的性的衍繹創置、隱密「語聲—信件」的流通性及「心靈感應」的觸動性和「幽靈性」效應，和「新電影」創作者以自／傳記性結合國族歷史或懷舊記憶的音像創置方略產生了區隔。我們可以以為這群「後一新電影」的青年創作者以繼承者之姿，將連結族群命運的複音語言的再現題旨與音像構成進行了當代性的開發與調配。換言之，即是他們的作品將此一種表徵台灣歷史文化與美學本體的複音語言性、去單一代表性語言及文字的面向，進一步形構為一種多聲調、多語性且「帶有口音的擬國族電影」(accented quasi-national cinema)。

同時，值得強調的尚有除了《一八九五》是一部古裝影片以外，《海角七號》的當

代性特質——不管是本土性、在地性、傳統性還是全球化大眾文化現象的呈現——亦是另一個不得加以留意的面向。此一部份之所以令人感到好奇，不僅在於影片呈現了一種最為廣義的當代台灣影像特質，而在於這一批新興導演看來也有意識地在和標榜著當代性、時代性甚至都會性的1990年代「後新電影」進行區辨的行動。想想《海角七號》的男主人翁在影片開始時將吉他砸爛並丟下一句辱罵台北的髒話，並隨著主題音樂放送期間騎車失意地返回家鄉的段落。《海角七號》對城市徹底背離的呈現，如果是發生在1990年代的台灣電影的話，實在很難令人想像。但在今天，此種再現城市的方式竟然成就了一部票房狂飆的國片。對照於1980-90年代那些向都會生活取徑的影片，從《海角七號》乃至《九降風》與《囧男孩》不僅去除了疏離、遊蕩或失序都市的題旨，更在音像美學本體——從場面調度、攝影機運動到蒙太奇理念等——展現了一種堪稱「折衷主義」或「中間路線」的美學方略。針對此一部份，我們在前述論及《一八九五》及尤其是《海角七號》的「語聲—信件」的「郵遞系統」及「心靈感應」的「幽靈性」作用時，即已有所著墨。簡言之，傳遞的流動性、造形性及錯位力即是「折衷主義」或「中間路線」的一種美學方略之展現。更進一步來說，無論「後一新電影」如何在繼承了「新電影」遺產之際改革了歷史再現的命題方式，還是在表現當代性現象的同時日常化、生活化甚至庶民化了1990年代「後新電影」碎裂異化的主題，這一些受歡迎作品的音像美學本體乃至主題性思考，都絕不會對前兩種世代的台灣電影的某種藝術性與權威性面向作過度的傾斜或挪用，而會進行綜合性的配置與調度。換言之，在新一代導演的影片中，縱然歷史與都會是音像創置及題旨的構成向度，但卻不會出現絕對嚴肅的歷史文化、也不會有非人性的都市異象，更不見緩慢抑或極簡音像思維的表達方略。這麼一來，除了《一八九五》之外，從《海角七號》、《九降風》到《囧男孩》，「後一新電影」將過往電影的歷史之重——無論是主題的沉重還是表達手法的凝重——轉換為「輕」的歷史感及「輕」的表達策略。避重就輕的結果，歷史遂以謎般的樣態顯形現身（聲）：既是一種穿透著與游動著過去的現在化，也是一種現在的過去化、幽靈化甚至是未來化的狀態。同時，此一種「輕」歷史的封閉性與框架性的再現方略亦透過「心靈感應」模態的策動，在音像傳感的界面深度呈現著一種忽虛忽實的傳導性與流動性體質。如此一來，在不同異質時空脈絡中移動著、流轉著及轉型著，「輕」歷史的操作性概念與主題性思考既實在化了運動音像的動力，也形構了動力位移的所在。而《海角七號》這一部將歷史性與當代性、寫實性與商業性乃至本土性與全球化現象進行靈巧結合的作品，捐棄了台灣「電影現代性」的緩慢美學及其表現範型，以影音元素與敘事結構的動態性變換、異質時空變動境況的節奏速度、浸入式的聲光體及若即若離的游動狀態等面向作為總體表現性的音像基調，可謂是繼「新電影」的寫實性緩慢美學之後以流體影像學來形構另一種當代台灣電影新美學地質的影片雛型。

參考書目

一、中文書目

- 王瑋。1994。〈台灣新電影到九〇 台灣新電影〉，收入《1994 台北金馬影展專題特刊——「斷裂」與「複合」：展望九〇年代中國電影》，謝仁昌編，頁 109-116。台北：台北金馬影展執行委員會。
- 迷走、梁新華編。1991。《新電影之死：從《一切為明天》到《悲情城市》》。台北：唐山出版社。
- 迷走、梁新華編。1994。《新電影之外／後》。台北：唐山出版社。
- 焦雄屏編著。2002。《台灣電影 90 新新浪潮》。台北：麥田出版社。
- 葉月瑜。1999。〈台灣新電影：本土主義的「他者」〉，《中外文學》第 27 卷，第 8 期，頁 43-67。
- 詹宏志。1988[1987]。〈民國七十六年台灣電影宣言〉，收入《台灣新電影》，焦雄屏編著，頁 111-118。台北：時報文化出版企業有限公司。
- 齊隆壬。2009。〈2005-2008 台灣電影與新新導演顯像〉，《電影藝術》，第 326 期，頁 48-53。

二、外文書目

- Ciecko, Anne Tereska. 2006. *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in a Global Frame*. Oxford & New York: Berg.
- Derrida, Jacques. 1987[1980]. *The Post Card: From Socrates to Freud and beyond*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1987[1981]. “Télépathie,” in *Psyché: Invention de l’ autre*, Tome I, pp. 237-270. Paris: Galilée.
- . 1987. *Psyché: Invention de l’ autre*, Tome I. Paris: Galilée.
- Faubion, James D ed. 1998. *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential works of Foucault, Volume 2: 1954-1984*. New York: The New Press.
- Foucault, Michel. 1998[1967]. “Different Spaces,” in *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential works of Foucault, volume 2: 1954-1984*. pp. 175-185. New York: The New Press.
- Jameson, Fredric. 1992. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Lu, Sheldon H & Emilie Yueh-yu Yeh ed. 2005. *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Marie, Michel. 1997. *La Nouvelle Vague: Une école artistique*. Paris: Nathan.
- Royle, Nicholas. 1995. *After Derrida*. Manchester & New York: Manchester University Press.

- Stewart, Garrett. 2007. *Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Wu, Meiling. 2005. "Postsadness Taiwan New Cinema: Eat, Drink, Everyman, Everywoman," in *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, pp. 76–95. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Yeh, Emilie Yueh-yu & Darrell William Davis. 2005. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. New York: Columbia University Press.
- Žižek, Slavoj. 2001. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*. London: BFI.

從《海角七號》談草根台灣想像的族群政治

國立成功大學台灣文學系博士生

詹閔旭

摘要：

全球化論述常著眼於全球／在地的二元對立模式，卻往往忽略在地文化處於不同場域脈絡下所激發的複雜意義：在地文化內涵為何？在地文化只能對立於全球文化？本文打算從「草根台灣想像」與「族群政治」的架構，深入探討「草根想像」背後所牽涉的文化內涵，並以2008年於台灣電影市場熱賣的國片《海角七號》為主要分析文本，思考草根台灣想像的文化內涵，以及其與日本殖民記憶以及文化中國意識型態等跨文化族群政治的對話軌跡。

關鍵字：草根、族群政治、日本記憶、文化中國、華語語系文化

一、前言：「草根」的多元脈絡

對台灣一向經營慘澹的在地電影工業來說，2008年暑假誠然令人振奮：《海角七號》上檔第二週後，逐漸造成轟動，全台票房破億，成為台灣影史票房最為賣座的電影。隨著電影大賣，一方面帶動《九降風》(2008)、《囧男孩》(2008)等國片票房契機；另一方面，片中場景成為影迷爭相詢問焦點，帶動地方產業商機的復甦與活絡。《海角七號》的成功頗值得玩味。近年來，台灣電影市場受好萊塢文化品味牽制左右，國片市場觀眾急速萎縮，除了少數知名偶像領銜主演(如周杰倫《不能說的·秘密》(2007))、國際華人導演執導(如李安《色·戒》(2007))、以及特殊族群議題(如同志片《盛夏光年》(2006))電影外，很少國片能在以好萊塢電影生產機制為主流的視聽市場，殺出票房慘澹的魔咒。《海角七號》背後電影團隊主要為台灣人，拍片過程遵循國片仰仗補助金、貸款等資金取得模式，和一般國片無異。既無當紅偶像掛牌，亦無知名導演撐腰，在地產製的《海角七號》卻得以在鑲嵌於跨國資本網絡中的台灣電影市場，引起觀眾廣大迴響，確實為低迷的國片市場打一劑強心針。

《海角七號》的成功可以從全球／在地的辯證進行思考。早期全球化論述憂心跨國資訊快速流通，實際上會加速新型態以西方意識型態為主要的文化帝國勢力向第三世界國家之擴張、滲透，不過九0年代以後，論者開始注意到截然二分的全球／在地框架，抑或在地文化等同於弱勢文化的想像，不無問題之處。例如，羅伯遜(Roland Robertson)提出「全球在地化」(glocalization)一詞，主張全球化不意味全球同質化，反而會因

為全球跨國的交流日益頻繁，得以窺見各地不同在地文化眾聲喧嘩；甚至，跨國公司會因應在地民眾特殊偏好與文化慣習，調整公司產品與走向，可見得在地文化具備穿刺全球同質化中心的力道¹。阿帕度瑞(Arjun Appadurai)也提出「草根全球化」(grassroots globalization)，認為社會內的庶民生活想像從在地獨特視角，重新詮釋、顛覆、解構全球文化由上而下的文化同質性，可提供全球政治一股正面而積極的解放力道²。

全球化晚近論述對跨國文化與草根在地社群兩者關係的重新理解，有助於提醒我們置身於全球脈絡下的在地主體仍具備抵抗空間，並非大鯨魚口中的小蝦米。然而，問題不能就此打住。我們必須繼續追問：在地究竟意謂什麼？草根文化的內涵又是什麼？誰來代表草根？這種提問方式將可以跳脫全球／在地的對立框架，更為基進地聚焦探討「在地」的內部權力結構，地方內部不同空間層峰的差異位置編派。以《海角七號》為例，如果該片可以視為本土國片出頭天的隱喻，那麼其中對於在地庶民文化的再現與想像究竟涉及什麼樣的文化內涵？誰代表在地人民發聲？簡單來說，《海角七號》的草根想像究竟是什麼？脈絡性地梳理草根文化想像的內涵恐怕是不可迴避的重要課題。

基於此，本文打算從草根台灣想像與族群政治的對話關係，檢視草根文化想像所牽涉的內涵，並以《海角七號》為分析個案。本文切入重點有二：一、《海角七號》如何調動草根文化符碼，貼近台灣庶民大眾的生活脈動與文化記憶，以文本實踐見證台灣本土論述深耕的成果；二、從草根台灣的展演策略與調動的歷史符碼，探討草根符號對日本殖民記憶以及文化中國意識型態的演繹。

二、庶民發聲

《海角七號》故事有兩條主要敘述線：一是講述男主角阿嘉在台北音樂圈闖盪不順，返回恆春老家當郵差。在父親協助下，與當地民眾共組樂團，完成音樂夢想，並與樂團日籍經紀人友子相戀；另一時間軸跳回1940年代台灣恆春，講述日軍戰敗後，在台日人遣返，拆散一對日台戀人，搭乘返鄉船的日本教師遂以七封未寄的情書，緩緩道出對台灣情人的思念。電影裡這兩條敘述線雖有重疊呼應——以六十年後的台日戀人彌補六十年前未竟的異國戀情——但是1940年代日本記憶實際在整個片中並非故事主軸，導演僅藉由懷舊日船的遣返以及遣返日人朗誦七封情書，帶過這段歷史因緣，整部片子重心幾乎落在以阿嘉為主軸的台灣草根文化困境與活力的刻畫。這形成《海角七號》極為特殊的電影敘事形式：雙線進行，但六十年後的草根台灣文化為故事顯面，六十年前的日本記憶為貫穿縈繞的故事隱面。我認為兩條敘事線雖有主從之分，但或許可以處理得更細緻，不過這種特殊銜接形式，卻誤打誤撞凸顯日本符號在草根台灣想像與文化中國間拮抗的重要文化資本。關於兩條敘述線形式及其文化生產的議題，我之後會深入討論，以下，我打算先耙梳電影如何投射草根發聲與跨國資本主義的交鋒，草根發聲具備何種欲望迴路的思考可能。

《海角七號》除了開頭阿嘉摔吉他一幕是在台北，隨著主角騎摩托車南下返家，整

¹ Roland Robertson, "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity," in *Global Modernities*, eds. Mike Featherstone, Scott Lash, & Roland Robertson (London: Sage, 1995).

² Arjun Appadurai, "Grassroots Globalization and the Research Imagination," in *Globalization*, ed. Arjun Appadurai (Durham & London: Duke University Press, 2001).

部片幾乎都是在台灣最南端的恆春拍攝。《海角七號》故事主軸是：恆春當地飯店找來日本紅歌星開演唱會，並安排在台灣工作已久的日本模特兒友子，擔任隨行接待人員。不過恆春代表主席堅持演唱會必須搭配在地樂團負責暖場表演，否則不讓日星登台表演。代表主席與飯店經理的對話，便已經帶出地方主體與全球資本文化體系的緊張關係。

助理：飯店你的，海我們管的啦！以為有錢就什麼都BOT。

經理：別這麼說啦，什麼你們的、我們的。現在時代在進步，要有國際觀念，要有地球村的觀念。

代表：什麼地球村？你們外地人來這裡開飯店、做經理，土地要BOT，山也BOT，連海也要給我BOT。我們在地人呢？都出外當人家夥計，這像住在同一顆地球上嗎？

代表主席批評恆春許多美麗山海風景都包裝成商品，販賣給外國觀光客，地方主體性遭到資本主義市場的商品化，被販賣與兜售，成為扁平、無文化深度與溫度的商品。地方處於跨國資本主義強勢的文化商品化的運作機制下淪為客體，再加上地方年輕人口外流，截斷在地文化歷史主體延續的可能，如此一來，地球村的烏托邦想像根本只是一場海市蜃樓。不過，代表主席這裡的批判不僅止於抱怨，更兼具主動出擊的行動性。我的意思是儘管文化一旦商品化，很容易掏空地方歷史主體的實質內涵³，但這並不意味著在地文化主體應該拒絕、逃避參與這場遊戲，因為這反而會讓地方文化陷入文化封閉、固著、保守的困境；相反地，在地文化反而更應該介入其中，積極接受跨國資本主義市場邏輯的挑戰與考驗，藉此展現在地文化具有豐沛生命的應變與實力。在地文化並非是需要受到救助的弱者，只是一個需要舞台展現自我潛力的主體。

需要一個舞台。為此，恆春代表主席舉辦選秀晚會，挖掘恆春地方內臥虎藏龍的樂團人才，成立屬於恆春在地樂團的過程中，便可以視為在地文化主體正面回應資本主義市場的挑戰的例證。從選秀晚會，我們看到原來恆春這塊地方原來埋沒那麼多的音樂人才，包括都市發展受挫的阿嘉、愛好打鼓的水蛙，他們在平常是失意的郵差、警察、黑手、推銷員，但一站上舞台，他們就是最耀眼的明星。類似小人物出頭天的故事其實是勵志通俗片的常見模式，不過本片所嘗試營造的不只是個人能力的展現，更是一個在地文化共同體想像的出頭天。從這個角度來看，阿嘉最後登台高唱，出頭天的不只是阿嘉，而是身處跨國文化強勢壓力下遭受商品化無法發聲的地方社群，讓地方主體性重新被看見、贖回、廢續、發聲的基進政治意涵。常被引述的印度底層研究學者史碧娃克「消音」(silencing)概念，雖主要分析底層女性發言問題，卻也能呼應《海角七號》裡頭地方聲音受到壓抑，在地主體性不被看見的困境。故電影文本對於在地社群發聲議題的再現(representation/ re-representation)，必然已蘊含政治意義考量下，為在地受壓抑聲音發言(speaking for)的開端⁴。電影宣傳海報其中一款，是阿嘉位於圖片中央，手舉擴音器，對天空大聲說話，充分展現在地文化向外發聲的企圖。就像阿嘉的台詞說的：「你

³ Anne-Marie Willis, *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1995), p. 88.

⁴ Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Carey Nelson, & Lawrence Grossberg (New York: Wheatshaf, 1988).

真的期待我們這些破銅爛鐵？可是我過了十五年，還不是一樣失敗。可是我真的不差！」

電影裡所謂的「不差」，除了用以指涉個人、恆春地方文化這兩個層次外，根據詹明信（Fredric Jameson）的說法，或許也能上綱成第三世界國族寓言⁵，廣泛詮釋為台灣主體在跨國國際網絡曖昧與受壓抑的身份。這部片是台灣人產製、台灣人為自己夢想發聲的故事，是台灣人拍給台灣人看的電影，充分發揮台灣人亟欲擺脫邊緣族群文化焦慮感的隱喻效果。當台灣民眾進入戲院觀看，隨著每一個角色的失意與落寞起伏，到後來終於機會臨門，登台高歌出自己的歌曲，每一個電影中的角色都可以成為觀眾認同的對象。搖滾旋律鏗鏘有力，無疑足以一掃以往的不如意。《海角七號》的族群政治解讀，勢必無法脫鉤於跨國文化脈絡與全球化焦慮下台灣主體性的發聲議題。

但是我們也不能忘了，如果樂團發聲與台灣主體性現身焦慮是電影主要隱喻依據，國族情緒高昂的片子我們也看得多了，這部片子何以能出線？我認為有兩個原因，第一個原因和近來台灣與中國政治情勢的緊張大有關係，這部份我打算放到最後一部份討論；第二個原因在於導演對草根角色的精彩營造，切合台灣大眾日常生活景況，能夠引起台灣民眾的共鳴。流露出類似國族情緒或者典型國片往往過於嚴肅、沈重，容易造成觀眾認同投射的距離，但《海角七號》顯然不是這個路數：老郵差茂伯的風趣愛現、鎮民代表的粗鄙豪情、機車行師傅水蛙的憨呆好色、交通警察勞馬的衝動火爆、小米酒銷售員馬拉桑的認真樸實，他們靈活生動的表演型態扭轉一般族群電影訴諸清償歷史正義的手法，他們把自己的生活——而非歷史或政治訴求——推到前面，吸引觀眾，成為本片重點。導演耐心經營的鄉土想像，安插一些戲劇笑料，稀釋掉嚴肅社會議題，而由恆春鎮民代表領軍的一票鄉土人物，跳脫以往甘草人物的角色定位，另闢蹊徑，以生動活潑的日常語言拾回台灣庶民文化的生活圖貌，無論是流水席、鎮民晚會、市場、或廟口聚會，那些令台灣觀眾熟悉萬分的眾生相，都具體呈現跨國語境脈絡下的草根台灣想像。《海角七號》的草根台灣想像稀釋掉嚴肅的族群記憶，草根成為生活的寫照，而非歷史意識型態或政治行動主義的包袱。

草根台灣想像與台灣本土論述的崛起，有密不可分的關係。台灣庶民大眾生活百態在影像上的呈現有其悠久的歷史，廖金鳳以為五〇、六〇年代以後豐富多陳充分反映當時庶民生活的台語片表象背後，隱微曖昧涵涉有對當時高壓社會局勢以及強勢國語文化壓迫的出口⁶，這自然是草根台灣想像與本土論述暗和的源頭脈絡。不過有別於本土論述大量挪用壓抑、殖民、歧視等修辭，草根想像一向經營笑鬧喧嘩的氛圍，從早期台語片到新電影時期的《熱帶魚》（1995）都有蹤跡可循。《海角七號》的草根台灣想像雖不具時代意義開創性，然而在二十一世紀，透過大螢幕再次演繹庶民草根文化，並吸引經好萊塢文化品味馴養本土觀眾的廣大迴響，足以見證草根台灣想像具有一定程度消費市場。我在此無意批判《海角七號》調弄鄉土符號，草根符號刻板化與商業化的傾向並非本文重點，我只是想指出草根台灣想像在台灣視聽娛樂市場有十分淵遠流長且呼應社會局勢變遷的歷史性脈絡，可一窺本土論述在台灣文化場域的生根發芽。

再現策略的成功和該地社會大眾的共享價值觀是否契合，有密切關係⁷。草根台灣想

⁵ Fredric Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism," in *Postcolonialism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. Diana Brydon (London & New York: Routledge, 2000).

⁶ 廖金鳳：《消逝的影像：臺語片的電影再現與文化認同》（台北：遠流，2001），頁21，89-90。

⁷ Stuart Hall, "The Work of Representation," in *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed.

像在台灣觀眾最普遍接觸的電視劇，展現滲透力極強的流動運轉路徑。三立、民視等電視台多年來製播鄉土劇，如《台灣霹靂火》(2002-2003)、《台灣龍捲風》(2004-2005)，每每收視居高不下。近來偶像劇似乎受到這股草根台灣想像浪潮影響，《命中注定我愛你》(2008)跳脫以往唯美浪漫至上的劇情走向，片中挪用鄉土方言對主流語言(中文、英文)的誤譯，對白笑鬧嬉戲，締造台灣偶像劇史上最高收視記錄。同樣的，台灣電影與草根台灣想像的連結亦十分深厚，包括大眾喜劇走向的《愛情靈藥》(2002)、《黑狗來了》(2003)、《國士無雙》(2006)；紀錄片形式提供導演深入台灣各個階層角落，台灣戲院螢幕活躍起《無米樂》(2005)的崑濱伯、《翻滾吧！男孩》(2005)小小體操員之類的草根庶民大眾；另外像《單車上路》(2006)、《練習曲》(2007)則以單車公路行旅，擺明是將台灣風光明媚的鄉村地景權充為主要敘事欲望動能。簡言之，《海角七號》的成功並非偶然，票房的成功內裡銘刻了台灣本土論述的深耕：草根台灣想像已成為能受到庶民娛樂文化認同的重要符碼。

三、草根想像與族群政治

草根台灣想像氛圍的營造成功地替電影打下市場基礎，然而我們還是沒有回答：究竟草根想像的內涵為何？若要回答這個問題，重點可能要從在地文化與全球文化的外部拮抗關係轉移，將重點拉回到《海角七號》所經營的內部族群議題以及背後涉及的族群政治情結。

身兼《海角七號》編劇與導演的魏德聖曾在訪談中表示，電影場景之所以設定在恆春，一大考量在於該地融匯台灣不同族群文化，包括福佬、客家、原住民、外國人等⁸，故我們可以發現，片中來自於恆春的地樂團每個成員自然身份多元——福佬人、原住民、客家人、台日混血、日本人。如果導演挑選恆春作為背景，是考慮到該地具備有多元族群文化並存的特質，那麼在地樂團成員身份之所以如此駁雜，自然也是為了符應族群多樣性的邏輯。換句話說，這裡浮現兩個重點：第一，族群議題顯然是魏德聖所念茲在茲的主題⁹；第二，電影裡的樂團無疑是在地族群關係想像的象徵。把這兩個重點扣合回前一節討論到的「為台灣發聲」，導演極力呈現樂團族群身份多樣性以代表台灣，同樣在邏輯上也說得通了：族群多樣性的樂團隱喻台灣，以樂團為台灣發聲。換句話說，族群政治顯然是本片草根台灣想像的關鍵理解框架。

然而，《海角七號》呈現了什麼樣的族群政治？如果樂團隱喻台灣族群現況，那麼又是什麼樣的現況呢？仔細從電影的劇情分析，可以發現族群關係在電影一開始並不協調。

Stuart Hall (London: Sage, 1997), pp.21-22.

⁸ 劉思坊記錄整理：〈認真而美好的講故事：魏德聖X聞天祥對談〉，《印刻生活誌》5卷4期(2008年12月)，頁47-48。

⁹ 魏德聖對族群關係的探索有跡可尋。拍攝《海角七號》前，他投資大筆資金籌拍五分鐘的《賽德克·巴萊》(2004)預告片；《海角七號》打響名號後，他更打算花一千萬美金拍完《賽德克·巴萊》的完整版本。有別於《海角七號》的商業音樂電影走向，《賽德克·巴萊》是處理霧社事件的史詩電影，導演切入方式也是戮力於處理不同族群之間，是否存在有化解仇恨的可能。儘管《海角七號》和《賽德克·巴萊》都在處理本土族群與殖民記憶議題，倘若《賽德克·巴萊》是梳理日本殖民主義的後殖民歷史幽靈，《海角七號》則需把島內族群政治議題放置到跨國資本主義文化網絡，方能凸顯兩部片在論述層次上的細微之處。

勞馬：停停…

阿嘉：怎樣？

勞馬：這邊我還要加個東西（加上原住民音樂）

大大：（加上阿們）

阿嘉：好啦，隨便啦，你們高興就好了

水蛙：等一下，剛才那個結束之後，我再試一個更好玩的，來！

阿嘉：喂！能不能從頭到尾走過一遍再發表意見。到現在都已經三天了，都還沒從頭到尾走過一遍。你啦，彈鍵盤的，速度忽快忽慢。貝斯手永遠跟不上節拍。鼓手的意見又那麼多。到底想怎麼樣？要不要練啊？

勞馬：是怎樣啦？是怎樣啦？你瞧不起我們就對了。你彈的最好就對了啦！每次都只能你有意見

阿嘉：不然你想怎麼樣？

勞馬：怎麼樣？你想摔是不是？

（打架）

勞馬與阿嘉打架，友子對樂團沒有信心，大大臭臉擺譜，可見整個樂團彼此充滿不信任感與前嫌——特別是勞馬與阿嘉第一次見面就大打出手。放到台灣族群關係的隱喻裡頭，台灣族群多元混雜，「眾聲喧嘩」更常被挪用來理解台灣多族群文化特色的理論術語，不過，「眾聲喧嘩」並不一定就是好的。以音樂的例子比喻，如果每一個樂手只專注於個人表演，而不仔細聆聽其他樂手，儘管眾聲喧嘩，終究是不和諧、不悅耳的樂音，那麼最後又如何能夠演奏出激勵人心，充分表現出在地文化特色的樂章呢？隨著劇情推展，樂團不同族群成員從一開始彼此看不順眼，到後來逐漸寬容和解，一起登台唱出音樂的夢想，其實便是從「不和諧的眾聲喧嘩」走向「和諧的眾聲喧嘩」。某些論者不無以台灣獨特的多元文化特質自喜，卻較少關注多元文化之間如何建立對話、協商、前嫌盡釋的溝通平台。《海角七號》勾勒的草根台灣想像，是複數、充滿多元文化共存的，但劇裡也點出眾聲喧嘩的多元文化埋藏的權力與意識型態衝突。那麼《海角七號》以樂團關係為隱喻的台灣族群政治，其實偷渡了本片對於台灣多元族群嚴重撕裂的關注，而最後樂團成員盡釋前嫌，達成共識，成為真正的「一家人」時，無疑也寄託本片對於未來台灣多元族群共存共榮的願景。

《海角七號》的草根想像以台灣多元混雜的族群文化作為內涵，但其中有一點特別引起爭議：日本記憶的處理。前面提到《海角七號》有兩條主軸，一條是由草根台灣想像勾勒的在地樂團發聲故事，另一條則是四〇年代在台日人遣返的愛情故事。兩條軸線在電影中並不穩妥交融，形成極具張力的對照：返日教師的情書朗誦貫穿安插整部片，以抒情但異質（日文）的語言，以返日船隊在海上舒緩飄盪的行進，不停打斷在地樂團發聲充滿庶民活力的敘事開展。我們該如何理解《海角七號》殊異的電影敘事手法？日本符號在文本政治生產過程，究竟扮演何種角色？如果這是一部營造草根台灣想像的電影，那麼日本記憶究竟在台灣的族群政治裡頭佔據什麼樣位置？

我認為《海角七號》獨特的電影敘事手法恰好反映了日本記憶在台灣的位置。戰後台灣文化場域的日本記憶歷經好幾次內涵的轉折：1950年代到1970年代的日本記憶遭

到壓抑，成為討論的禁忌；1970年代到1980年代受到國際政局影響，引領一波重新挖掘負面的日本記憶，以抗日來重新鞏固中國性；到了1990年代的台灣新電影，它們正面逼視政治禁忌話題，開始與官方意識控制的日本記憶內涵協商，企圖展現日本記憶更複雜的面向¹⁰。例如《無言的山丘》、《戲夢人生》等作品對於日本殖民時期記憶的處理，便明顯跳脫了戒嚴時期電影所塑造的樣版形象，轉而以較為人性化的方式重新梳理台灣殖民記憶¹¹。但是，日本記憶重新浮出檯面若單純以梳理殖民記憶打發，或許會小看了事情的複雜度。當代影像文本生產之所以重新召喚日本記憶，目的不只在於以更正面的態度檢視台灣文化主體組成的日本殖民成分，更隱含有以日本文化對抗中國文化，以文化混雜對抗純正正統炎黃子孫的企圖。接納日本主體想像的另一面，極有可能是對單一中國主體想像的擺脫。日本記憶有助於拓展我們對於台灣主體的複雜性與開放性。

日本記憶在當代台灣文化場域鬆動了文化中國身份認同的穩固性，刻意挪用日本記憶資本來達到文化混雜的策略同樣可以在《海角七號》窺見。《海角七號》是一部以恆春這塊地方為軸心的電影，我們仔細推敲電影中的在地想像，卻會發現一個有趣的事情。前面提到，導演之所以刻意挑選恆春為主要故事場景，在於恆春融匯了台灣不同族群，故在地樂團的成員組成也契合地方的族群元素：福佬人代表是茂伯、水蛙，原住民代表是勞馬，客家代表馬拉桑。較為特別的是大大，片中沒有特別交代她的族群身份，但從她媽媽與友子的談話中，可以知道大大極有可能是中日混血。如果在地樂團是草根台灣想像的重要象徵，如果族群政治是《海角七號》打算處理的重要主題之一，那麼樂團成員身份標籤的多元、混血、不確定性、曖昧性，無疑暗示了草根台灣文化想像內涵的獨特性：以文化混雜為策略的思考。「日本」明顯也是有助於形構混雜文化的重要文化資本。

不過，在兼顧不同族群、性別、年齡的在地樂團裡頭，我們卻驚訝地發現裡頭居然卻找不到一個可能是外省族群的代表。在台灣的族群論述當中，外省族群一向被視為與文化中國意識型態較為接近的符號。整部電影唯一最容易被辨識為外省代表的角色，大概是片子尾聲時，在六十年前到港口送別日籍戀人台灣人友子小姐的身後，我們可以看到中華民國國旗飄揚、慶祝台灣光復旗幟、以及一群荷槍戒備的國民黨軍人。外省人於在地樂團的缺席，以及文化中國想像在本片中以軍國化、戰爭化的隱喻現身，指向《海角七號》對在地主體性的想像與再現的過程當中，透露出一股將中國符號予以驅逐的傾向，嘗試切割台灣草根文化與文化中國之間的千絲萬縷糾葛。

綜合而論，文化中國意識型態遭到驅散，取而代之，則是日本記憶如影隨形纏繞著草根台灣想像，成為重要組成元素。儘管六十年前台日戀人因為政權移轉被迫分離，「日本」打包遣返，敘事線就此應該一分为二，成為兩條平行線，但我們可以發現這兩條敘事線在電影裡頭彼此干擾、相互呼應的情形並沒有緩減，六十年後阿嘉一夥人努力尋找那今以不復在的地址，不妨視之為賡續日本記憶的舉動。如此看來，貫穿《海角七號》七封以日語朗誦的情書，不斷廁身於草根台灣想像之旁，騷動不已，不只是宣洩了壓抑

¹⁰ 關於日本記憶在台灣的歷時性發展，可參考邱貴芬：〈「日本」記憶與台灣新歷史想像〉，收錄於李瑞騰編：《評論30家：台灣文學三十年菁英選，1978-2008》（台北：九歌），頁365-366。不過，邱貴芬認為台灣新電影時期的日本意義仍將「日本」與「壓迫」、「剝削」等概念連結，並沒有跳脫1970年代以降的負面日本記憶呈現邏輯，反而一直要到1990年代末期才浮現正面日本記憶的可能。

¹¹ 齊隆壬：〈台灣電影的日本殖民記憶〉，收錄於李天鐸編著：《當代華語電影論述》（台北：時報，1996），頁125。

在異國戀人內心的堅貞情思，更把六十年來那遭到國民黨黨政機器壓制的日本殖民歷史記憶，給幽幽召喚回來。六十年前搭船離去的日本教師，對台灣存有無限不捨與眷戀，六十年後，在地樂團成員中的台日混血女孩，刻記台灣與日本文化主體的混血雜種見證。相較於此，外省族群一方面則缺位於在地樂團，另一方面文化中國意識型態以軍國化、戰爭化的國民黨軍人鎮暴在後。兩個殖民符號，一個是溫文儒雅代表知識傳承的日本教師，另一則是血腥暴力代表破壞力量的軍人。日本記憶和文化中國意識型態的參差再現，形成草根台灣想像在《海角七號》族群再現政治最具張力的一面。

壓抑重返之日本記憶在電影裡頭的位置舉足輕重，導演更進一步認為那是台灣獨一無二的在地歷史文化能量。

一開始，定義這是一部音樂電影，如果單純去呈現音樂的那部份，一群年輕人組樂團、然後中間的不愉快、最後舞台表演完成、中間也產生了幾段戀情等等，那其實也是一部很棒的電影，但是缺少在地文化，在世界各地都可以拍。一部音樂電影獨一無二的地方，就是要加入獨一無二的在地文化思考。所以我選擇了「日僑遺返」的背景、「情書」的事件，成為故事的厚度。日僑遺返的歷史其實在大陸東北、韓國都有，但是台灣的遺返最和平，日本人沒有一路被打上船，一個時代很平和地結束¹²。

導演這段話有兩個特別值得注意的地方：一、台灣與日本殖民關係的和諧；二、日本記憶是台灣在地文化的重要元素。這兩點和本文討論的草根台灣想像有深刻勾連。邱貴芬早期主張草根想像可以權充為全球文化同質化的批判空間，但近來她卻也提醒，「以底層生活空間對抗全球化敘述」等命題若未加以批判而一味因襲，容易陷入論述窠臼，這種作法將無益於深入逼問「草根的內涵」究竟指涉為何¹³。放到本文脈絡來看，《海角七號》所呈現的草根台灣想像若具有「以在地主體抵抗跨國文化生產」的能動企圖，那麼片中所呈現的草根台灣想像內涵指涉究竟為何，也是一個需要加以解釋的問題。將這個提問對照導演的說法，我們發現《海角七號》對在地文化內涵的想像不全然只包含福佬、客家、原住民等族群，日本記憶更是辨識台灣在地文化的重要依據。老郵差茂伯一開始邊送信邊哼著日本歌謠，誠然是台灣庶民大眾文化普遍常見的光景，換言之，草根台灣想像內涵儼然滿佈日本記憶的跡痕。

若干論者指出《海角七號》隱隱然存在殖民遺緒作祟，從這個觀點看來，如何清理《海角七號》的日本情懷或許是一個重要議題。但我們也必須意識到，現有後殖民論述儘管有效地揭示殖民文化認同的隱微運轉機制，它卻無能辨識出不同殖民情境的混雜：台灣所身處的殖民情境很難化繁為簡定義為任何一種簡化的後殖民，台灣的殖民情境是雜處於日本殖民歷史、大中國沙文意識型態恐懼、全球冷戰局勢、新殖民主義等重層文化勢力交錯的場域，必須將去帝國、去殖民、去冷戰三位一體統整思考¹⁴。換句話說，若要說明台灣殖民情境的複雜環節，後殖民理論的在地演繹勢必需挹注更為綿密的論述，

¹² 黃怡玫、曾芷筠：〈不會遺落的夢：專訪《賽德克·巴萊》與《海角七號》導演魏德聖〉，擷取自：http://www.funscreen.com.tw/head.asp?H_No=206&period=169，2008年9月7日。

¹³ 邱貴芬：〈在二十一世紀初的台灣閱讀王安憶〉，收錄於王安憶：《岡上的世紀》（台北：麥田，2008）。

¹⁴ 陳光興：《去帝國：亞洲作為方法》（台北：行人，2006），頁3-7。

除此之外，我也想指出，《海角七號》對殖民場景再現最有趣的地方，並非追究台灣脫離日本殖民情境與否，而是當多重殖民歷史符號交織呈現時，不同文化符碼與歷史記憶究竟是如何被安置與想像——例如日本後殖民文化資本如何挪用來拮抗中國文化——，它們在文化場域裡頭各自具有什麼樣的意義。

四、跨國華語電影帶來的挑戰

我在前面嘗試挖掘《海角七號》電影文本生產背後所涉及的族群政治，我認為裡頭所呈現出的草根台灣想像內涵極為複雜，必須要放到台灣殖民情境加以理解：草根台灣想像既指涉台灣多元文化混雜的社會情境，它同時也包含了日本殖民記憶，將其視為台灣庶民生活無法切割的重要組成。然而，兼容並蓄福佬、客家、原住民、日本記憶的草根想像除了可以視為抵抗全球同質化論述的在地救贖外，它是否還能具有其他基進性呢？日本記憶的壓抑復返除了和國民黨威權體制的鬆綁有關外，是否又呼應何種當代文化政治的跨國結構呢？接下來，我將討論重點轉移到文學／文化文本所生產出的草根台灣想像，如何具體回應跨國脈絡所帶來的挑戰，尤其如何對應跨國華語電影這個概念。

伴隨全球化文化浪潮與跨國資本主義急速擴張，學者們相繼指出電影生產勢必需要走向跨國人才合作與資源共享的趨勢，打破舊有「國族電影」概念下自給自足的封閉態勢¹⁵。「華語電影」一詞約莫1990年代左右興起¹⁶，其實就是回應這一股跨國資本主義浪潮。華語電影概念之所以崛起，回應當代華語語系地區電影工業發展的困境：好萊塢電影慢慢在本地電影市場的影響力越來越高，導致國產電影工業急速萎縮。為了解決好萊塢電影與本地電影在市場上的消長，國產電影開始打破國家概念，採取跨國合製策略，包括跨國人才整合、外商融資、聯合製作，希冀以一部電影滿足多地觀眾需求，達到擴大多重市場潛力，分散投資風險之效¹⁷。一直到1990年代末期至2000年以降，華語電影逐漸成熟，在電影技術、產業規模、觀眾等方面正式邁入華語語系地區跨國流動整合的具體實踐。

跨國華語電影文化生產最具指標性的代表，應是李安2000年的《臥虎藏龍》。《臥虎藏龍》號召跨國工作團隊打造一個古色古香的傳統中國，在全球與華人地區市場取得高度票房上的迴響，標示跨國合製方式的利多，也暗示跨國華語電影市場儼然成熟。據於此，以往海外投資者只注意到華語藝術片，現在也嘗試將資金挹注到通俗電影，結合兩岸三地卡司，目標瞄準於《臥虎藏龍》成功以來逐漸成熟的跨國華人市場¹⁸，包括張藝謀《英雄》(2003)、《十面埋伏》(2004)、馮小剛《夜宴》(2006)、吳宇森《赤壁》(2008、2009)等明顯屬於這一波跨國華語電影熱潮的產物。

¹⁵ Sheldon Hsiao-peng Lu, "Historical Introduction: Chinese Cinemas (1986-1996) and Transnational Film Studies." in *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, ed. Sheldon Hsiao-peng (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997), p. 3; 葉月瑜：〈東亞銀幕工業：全球化、市場化與區域發展〉，《電影欣賞季刊》133期（2007年10-12月），頁6-7。

¹⁶ 葉月瑜：〈前言〉，收錄於葉月瑜、卓伯棠、吳昊編：《三地傳奇：華語電影二十年》（台北：財團法人國家電影資料館，1999），頁ii。

¹⁷ 葉月瑜：〈中國和泛亞電影：一個批判性的評價〉，王淑暉譯，《電影欣賞季刊》133期（2007年10-12月），頁61-62。

¹⁸ Yingjin Zhan, *Chinese National Cinema* (New York and London: Routledge, 2004), p.260.

值得注意的是，跨國電影製作並不意味著它捨棄了國族主義，葉月瑜以香港的 Applause Pictures 為例，提醒我們注意電影背後意識型態的糾結纏繞。Applause Pictures 原本以泛亞電影為訴求，例如三段式恐怖片《三更》即是由泰國、韓國、香港聯合製作，結合三地知名導演、演員參與，打造三種截然不同且深具在地特質的泛亞電影，促使更多樣態、彈性的跨國文化生產與消費型態成為可能。然而，泛亞電影並沒有辦法吸引中國廣大市場興趣，近年來為了迎合中國地區觀眾胃口，該公司隨即調整策略，製作出中國懷舊風情的《如果·愛》或傳統史詩鉅片《投名狀》等片。葉月瑜認為 Applause Pictures 的轉向，暗指這一波華語電影幽微地折射出「跨亞性區從於國族性」的危機：跨亞電影原本具備豐富多變的在地特質潛力遭到犧牲，取而代之的，則是以大中國國族主義為號召的取徑¹⁹。換言之，儘管跨國合拍片是華語電影市場主流，看似打破國族主義疆界²⁰，但我們不免要逼問跨國電影背後流動的意識型態是以誰為主導文化？預設觀眾考量為何？跨國華語電影牽涉非常複雜的「跨國」與「國族」之間的辯證。因此，1990 年代崛起的跨國華語電影概念仍舊夾雜大中華中心主義，華語電影與 1990 年代杜維明飽受批評的「文化中國」²¹ 概念幾乎同時出現，便不是偶然，它們都銘刻了華人地區一項新的文化挑戰。

前面我已經談到《海角七號》召喚由台灣多元族群文化與日本殖民記憶混雜而成的草根台灣想像，某種程度來說，《海角七號》的文化意涵誠然可以放在當代跨國華語影像生產脈絡下進行解讀，並批判性地檢討華語電影背後涉及的意識型態陷阱。有別於杜維明的文化中國論述，晚近學者開始注意到「中國性」與「在地性」的微妙互動。史書美參考法語語系文化、英語語系文化等概念，提出華語語系文化一詞：

不一致的電影語言標示出華語的異質性，以及生活在不同地理區位的說話者。這終究衍生且證實了我所謂眾聲喧嘩的華語語系：中國以外，或是在中國（中國性）邊緣的各個不同地方，形塑出一種文化生產的關係網絡。大陸型中國文化遂在數個世紀歷史發展沿革中，不斷遭到異質化與在地化。²²

所謂的華語語系文化的範圍是指中國以外（不包括中國）的所有華人地區，並強調華語語系文化一旦在不同地區、社會脈絡生根發芽，必然會形構獨特在地 (place-based) 想像，進而與中國維持一種極具張力的後殖民緊張關係。史書美更以李安《臥虎藏龍》為例，舉證片中南腔北調的華人演員發音儼然暗示和諧、穩定的文化中國性想像早已蕩然無存²³。簡言之，華語語系文化作為一個想像的文化共同體，內部並非和諧一致，反而充滿諸多矛盾與不協調的衝突，這種衝突起源勢必會與不同地區華人所發展出的在地歷史文化主體意識相關。

¹⁹ 葉月瑜：〈中國和泛亞電影〉，頁 62-65。

²⁰ 劉現成：〈亞太華人地區電影產業跨界互動趨勢〉，《電影欣賞季刊》133 期（2007 年 10-12 月），頁 42。

²¹ 有鑑於中華文化無論在政治和經濟影響力上，漸漸在世界局勢中取得優勢，杜維明進而提出「文化中國」，以三個象徵世界呈現同心圓由中心到邊陲式的中華空間想像，參考 Wei-ming Tu, "Cultural China: The Periphery as the Center," *Daedalus* 120.2 (1991): 1-32。

²² Shumei Shi, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007), p.4.

²³ *Ibid.*, p. 2.

從華語語系文化的視角來看，《海角七號》巧妙地植入草根想像和日本記憶，凸顯了台灣於整個華人社會的在地性格。台灣與香港、馬來西亞、中國等地華人社群最大差別之處之一，就是台灣經歷了日本長達五十年的殖民統治，日本記憶成為草根台灣想像的重要文化資本。《海角七號》是一部華語電影，但仔細耙梳將發現電影裡的主要語言除了官方語言華語之外，也充斥台語、原住民語、以及日語，具體而微展演了台灣在地庶民大眾生活場域的駁雜語言氛圍，這種語言氛圍也正是台灣和其他華語語系地區差異最大之處。《海角七號》既有華語語系地區共享的中文，卻又同時存在富地方色彩的方言與前殖民主的語言，讓《海角七號》的電影語言在整個華語語系文化地區形成一種「同中有異，異中有同」的複雜語言景觀，開闢華語語系社群內部不同地區需要透過翻譯才能理解的在地異質性，例如香港的觀眾可能就無法欣賞片中的台式笑話。簡言之，將《海角七號》的草根台灣想像放在華語語系地區的跨國脈絡下，可以發現到華語文化遷徙到不同地區所自然而然演繹出的在地變異。

跨國華語電影挾帶 1990 年代末期以來跨國合資與中國龐大資本潛力下，至今方興未艾，但是我們也發現隱藏在跨國流動背後，卻是為了迎合中國市場與該地文化意識型態所必須做出的妥協。在這個情況下，《海角七號》蘊含豐富而有活力的草根台灣想像資本，可以視為面對強勢中國國族主義的一個正面回應。我前面提到日本記憶的壓抑重返是為了抵抗在戒嚴時期的噤聲，但其實放到華語語系文化的脈絡來看，台灣電影召喚日本殖民時期歷史敘事，也標示出其與一般華語大片飛簷走壁、綠水幽林中國古裝片的差異。那麼不同族群組成的草根樂團大聲唱出自己的歌，在劇中或許是向全球資本主義喊出自己鬱悶的心情，但放到整個文化場域來看，也可以解釋為小資本產製國片的發聲，向那個以中國市場為最高依據的跨國華語電影工業吶喊。

話說回來，方言與在地腔調雖是體現華語語系文化在地性的最佳例證，然而，目前在台灣文化場域談到方言時，時常會浮現霸權國語與邊緣方言的二元對立模式，認為兩者間存在充滿緊張關係，且唯有使用方言才具備鬆動大中華中心主義的解放力量。這種說法具有兩個問題。

首先，方言是草根台灣想像的重要元素，但並非全部。台灣經歷不同殖民文化統治以及不同時間來自不同地方的移民，留下多元豐富的跨文化交鋒軌跡，二元對立式的文化共同體想像顯然無法照應實際情況，台灣複雜的在地語言——國語、福佬話、客語、原住民各族語言、日語等——恰好反映出跨文化圖景的多樣性。早期國語片不管演員身份背景為何，一律以國語發音，訴諸語言同質化來抹殺台灣跨文化、跨族群認同政治複雜度，這類電影在融入各種方言的新電影登場後隨即走入下坡。新電影導演大量在作品融入各種方言，與其說是本土意識高漲，倒不如說是電影作者為了忠實呈現個人成長經驗，貼合台灣重層殖民揉雜的認同政治景況，故不得不採取多種語言混語交雜的影像生產模式²⁴。由此可見，單一民族／語言建構而成的台灣政治與文化認同並不符合真實台灣景況。

其次，方言儘管可能凸顯在地性格，我想我們不宜過度天真地以為一旦使用方言便具有抵抗力量，或者任何在華語語系文化地區的文化生產便自然而然背負反中國中心霸

²⁴ 陳儒修：《台灣新電影的歷史文化經驗》，羅旗誠譯（台北：萬象，1993），頁3；盧非易：《台灣電影：政治、經濟、美學》（台北：遠流，1998），頁280-281；June Yip, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary* (Durham and London: Duke University Press, 2004), p.166.

權、去殖民的意圖。盧曉鵬曾仔細地分析不同地區生產的華語電影，指出方言在華語語系文化生產過程中背負不同的意識型態企圖與功能，無法一以觀之²⁵。儘管他對某些電影的詮釋，我仍有所保留（例如《跳舞時代》），但我仍然贊同我們不需要無限上綱華語語系地區文學／文化生產的抵抗性與在地性，因而忽略深入文本脈絡，仔細檢視不同文本與文化中國想像的抵抗、協商、乃至於共構等幽微之處的重要性。

五、結論

幾乎和《海角七號》上映同一期間，發生了另一件事情，大可以作為收束本文的一個起點：2008北京奧運。一向廣受全球所矚目的奧運，首次由中國承辦，各國元首相繼飛往中國北京，衛星科技同步轉播，向世界放送，這是華語語系國家第一次如此受到全世界眼光聚焦的時刻。我們可以明顯發現中國在這次奧運會中，不斷偷渡中華文化：無論是找擅於跨國資本影像媒體再現操弄中國符號的中國導演張藝謀，負責統籌奧運開幕式；或各國運動員進場順序，以國名中文翻譯的簡體中文筆畫順序為依據，一改過去以英文字母排列進場。這些舉動主要有兩層意涵：一方面是擺脫二十世紀初中國的屈辱，向國際再次宣告中國歷史、語言、文化主體性，另一方面則在於凝聚華語語系文化圈對此次奧運會的期待以及一體感，包括華語語系文化地區如台灣、香港、馬來西亞的藝人等，都參與了主辦國的開幕表演。就後一層意義來說，我不認為那是中國單方面的握持龐大媒體資源將政治意識型態滲透其中，實際上所有華語地區人民確實對北京奧運有非常錯綜複雜的認同狀況，既有中華政經文化復興的期待感，又有憂心被文化收編的警醒，那時我看到華語語系文化社群裡頭的動態張力。我記得2008年奧運棒球賽台灣與中國兩隊纏鬥的時候，那幾乎可以說是近幾年來台灣舉國上下人民少數如此同仇敵愾的一刻，儘來輸了。不多久，我在電影院看了令人熱血沸騰的《海角七號》，看到阿嘉高舉大聲公，唱出自己的鬱悶。

本文主要以2008年暑假票房熱賣的國片《海角七號》為主要分析文本，耙梳電影以樂園隱喻的庶民發聲，如何一方面呼應全球化跨國資本主義浪潮洶湧而來，另一方面面對中國經濟外交勢力大幅度崛起對台灣國際能見度的打壓，台灣在地文化所滋生的種種文化焦慮。伴隨中國政經勢力崛起，華人在國際舞台能見度與影響力日漸提高，華語語系文化相關討論浮出檯面。把草根台灣想像放到華語語系文化框架來談，可梳理「文化中國」與「草根台灣」兩個符號於台灣文化場域的運作，窺探中華文化圈內部處理中國符號的脈絡性閱讀。草根台灣想像隨著視聽媒體流通，可以帶出草根元素如何在華語語系文化圈的旅行、翻譯、接受的跨國翻譯命題，以上這些思考方向都能開鑿草根議題與族群政治的廣大論述空間，我認為這能豐富草根議題的內涵，更細緻地耙梳草根想像在不同社會情境當中所涉入的議題。在這個背景前提下，我試圖指出草根議題不必然只能範限在全球／在地針對同質化與異質化的二元論述，將草根文化放到跨文化族群政治，更能探勘草根文化展演背後所涉及正統性、文化資本、與在地發聲等議題纏繞相扣的論述空間，脈絡性地檢視台灣文化場域內「草根」的複雜內涵。

簡單來說，我認為《海角七號》藉由跨文化族群政治的分析，可勾勒出草根台灣想

²⁵ Sheldon Lu, "Dialect and Modernity in 21st Century Sinophone Cinema," *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* *Jump Cut* 49 (spring 2007), Retrieved from: <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lu/text.html>>

像至少三種迥異的內涵：一、草根可作為台灣多元族群混雜共生的隱喻空間；二、草根牽動了日本記憶的殖民議題與日本想像的錯置；三、草根標示出台灣在華語語系文化圈的在地性格。從《海角七號》對草根台灣想像的靈活應用，以及其在台灣電影票房市場取得的成功來看，一方面似乎驗證了在地觀眾或在地文化不一定遭到全球化力量的吞噬，反而能向草根文化索取資本，重拾在地文化主體性；然而另一方面，仔細分梳草根台灣想像的內涵時，仍有諸多牽扯到隱微而深刻的跨文化族群政治議題，值得我們進一步細細考量。草根並不具備穩定一致的內涵，草根想像與族群政治間呈現相當激烈的辯證。

引用書目：

- Appadurai, Arjun. "Grassroots Globalization and the Research Imagination." In *Globalization*. Ed. Arjun Appadurai. Durham & London: Duke UP, 2001.
- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism," in *Postcolonialism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Ed. Diana Brydon. London & New York: Routledge, 2000.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng. "Historical Introduction: Chinese Cinemas(1986-1996) and Transnational Film Studies." In *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Ed. Sheldon Hsiao-peng. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997.
- _____. "Dialect and Modernity in 21st Century Sinophone Cinema." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* *Jump Cut* 49 (spring 2007), Retrieved from: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lu/text.html>
- Robertson, Roland. "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity." In *Global Modernities*. Eds. Mike Featherstone, Scott Lash, & Roland Robertson. London: Sage, 1995.
- Shi, Shumei. *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Carey Nelson, & Lawrence Grossberg. New York: Wheatsheaf, 1988.
- Tu, Wei-ming. "Cultural China: The Periphery as the Center." *Daedalus* 120.2(1991): 1-32.
- Willis, Anne-Marie. *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1995.
- Yip, June. *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*. Durham and London: Duke University Press, 2004.
- Zhan, Yingjin. *Chinese National Cinema*. New York and London: Routledge, 2004.
- 邱貴芬：〈「日本」記憶與台灣新歷史想像〉，收錄於李瑞騰編：《評論30家：台灣文學三十年菁英選·1978-2008》，台北：九歌，2008。
- ____：〈在二十一世紀初的台灣閱讀王安憶〉，收錄在王安憶：《岡上的世紀》，台北：麥田，2008。
- 陳光興：《去帝國：亞洲作為方法》，台北：行人，2006。
- 陳儒修：《台灣新電影的歷史文化經驗》，羅頗誠譯，台北：萬象，1993。
- 黃怡玫、曾芷筠：〈不曾遺落的夢：專訪《賽德克·巴萊》與《海角七號》導演魏德聖〉，擷取自：http://www.funscreen.com.tw/head.asp?H_No=206&period=169，2008年9月7日。
- 葉月瑜，〈中國和泛亞電影：一個批判性的評價〉，王湖譯，《電影欣賞季刊》133期，2007年10-12月，頁59-67。

- _____：〈東亞銀幕工業：全球化、市場化與區域發展〉，《電影欣賞季刊》133期，2007年10-12月，頁6-7。
- _____：〈前言〉，收錄於葉月瑜、卓伯棠、吳昊編：《三地傳奇：華語電影二十年》。台北：財團法人國家電影資料館，1999。
- 齊隆壬。1996。〈台灣電影的日本殖民記憶〉。收錄於李天鐸編著：《當代華語電影論述》（頁121-133）。台北：時報。125。
- 劉思坊記錄整理：〈認真而美好的講故事：魏德聖 X 聞天祥對談〉，《印刻生活誌》5卷4期（2008年12月），頁47-48。
- 劉現成：〈亞太華人地區電影產業跨界互動趨勢〉，《電影欣賞季刊》133期，2007年10-12月，頁39-49。
- 盧非易：《台灣電影：政治、經濟、美學》，台北：遠流，1998。

抵抗、出走與回歸的新庶民美學——

談《海角七號》和《881》的通俗文化思考

國立屏東教育大學中國語文學系助理教授

黃文車

摘要

新加坡本土電影《881》於2007年8月在當地上映，二、三個月間在當地電影市場造成熱烈迴響，本部影片關懷的是新加坡當地特殊的七月歌台文化。無獨有偶的，台灣導演魏德聖於2008年8月推出《海角七號》，內容主線敘述被台北拋棄的阿嘉在南方墾丁找到生命的陽光，次線則隨著那封尋找愛情的包裹流轉；電影中的閩南語對白自然形構出台灣下港道地的風土人情，「無樂不做」和茂柏月琴吊詭卻又和諧地併合存在，最後小人物群體完成自我實踐的任務。

透過《881》和《海角七號》的比較對讀，我們發現《881》中的木瓜姐妹在英語/西洋為主流的新加坡選擇在地華人的歌台進行在地文化的傳承；《海角七號》中的阿嘉離開主流社會中心的台北，回到墾丁浸沉於庶民自然的海角生活。他們同主流中心逃離，出走至邊緣的舞台或鄉村，在西方/英語、金錢/虛華等追尋歷程中自覺或被動地與霸權地位進行認同斷裂，抵抗並出走，最後回歸地融入庶民社會，形成大眾集體去抵制全球化/國際化的侵襲，並藉著大眾有其主動性能改變大眾文化使其為我所用的通俗力量去轉變社會刻板的認知並且提升自我的價值認同。

2008年的《海角七號》成功透顯的是抵抗歷史悲情及全球化浪潮等時空壓力後的後現代出走，電影讓本土小人物出發，藉著庶民想像大眾的抵抗——出走——回歸過程，讓電影製作/觀眾/想像群體可拋開包袱地完成自我實踐，進而肯定在地文化並認同人性光輝，我們相信這是後新電影中的新庶民美學，但這現象並不只侷限在台灣，新加坡的《881》同樣見證全球化/國際化過程中，認同在地文化的反作用力量，至少在亞洲是如此！

關鍵詞：海角七號、881、陳子謙、魏德聖、新庶民美學、通俗文化

一、前言

2007年8月我在新加坡看了一部當地製作的本土電影《881》¹，對一個不是新加坡人的我而言卻被這部影片所吸引，重點其實是這部影片對新加坡特有的七月歌台之當地文化議題探討。《881》是直接從英文「papaya」譯音而來，顧名思義，電影乃是演述大木瓜與小木瓜這二位對唱歌懷有熱誠的姐妹花在演唱事業的奮鬥與磨難故事。大木瓜的母親過去也是一位歌手，但其極力反對自己的女兒在外拋頭露面，淪為「歌者」；小木瓜年幼時父母雙亡，而她自己活不過25歲。木瓜姐妹第一次相遇是在新加坡七月歌台的現場，她們從小就被七月歌台的閃耀及風采深深吸引，於是在朋友的支持與自己的努力下，她們實現夢想，成為七月歌台少不了的人氣組合。不過成名之後大木瓜忘記曾經許下的諾言，²二人也發現自己愈來愈空虛，加上成功後遭人忌妒，榴槤姐妹幾番破壞她們的演出。影片最後小木瓜被病痛折磨，終至撒手人寰，令觀眾不生唏噓。許多當地影評者給這部片子不錯的評價，例如陳韻紅（新明日報，SPH）說此部影片「清新、感性」，Ong Sor Fern（The Straits Times，SPH）說：“there is a lot of heart in 881.” Jeanine Tan（Today）則說：“poignant and utterly engaging”等等，因此此片得到當地著名報刊《聯合早報》四顆星的評價，可算是一部值得觀賞且具價值的電影。

導演陳子謙說：歌台的華麗及閃亮是他從小便為之折服的，因此他希望可以拍出有別於法國、印度的新加坡本土「歌舞劇」。再者，這個歌舞劇出現在七月歌台，那是新加坡特有的文化，這是他第二個要呈現的理念；第三，則是隨著影片放送的新加坡福建話、在地生活畫面、宗教信仰民俗，以及本文所欲論述的閩南歌謠等等，從這三方面來觀察陳子謙想要呈現的《881》，並藉這部影片去重新喚回新加坡人的文化記憶與族群感情——就此而言，他是成功的！

無獨有偶的，台灣導演魏德聖於2008年7月推出《海角七號》³，內容主線敘述被台北拋棄的阿嘉一路直奔台灣南方的恆春，並在墾丁重新為自己的音樂和人生找到生命的陽光；次線則隨著1945年後寄自日本的七封情書，倒敘地鋪陳日本教師與台灣女學生的動人愛情故事。這部電影掀起了台灣人進戲院看台灣電影的風潮，坊間戲言這是因為當時颱風過多帶來的利多效益，不過戲言並未影響此電影帶起台灣新電影風潮的特殊位置，《海角七號》在台灣電影史上絕對有其重要的指標意義。

新加坡的《881》和台灣的《海角七號》此二部電影有許多近似卻又不甚相同的特點，至少電影的片名和上映日期始終和7、8兩個數字糾纏不清。除此之外呢，影片中的主角和敘述語言如何重構導演心中的電影中心概念？台灣的《海角七號》或新加坡的《881》在當地電影史上又呈現出何種地位及價值？而隨著電影帶起的風潮及思考，又具有何種的文化想像及在地意義呢？

二、《881》與新加坡七月歌台

¹ 「881」，新加坡電影，陳子謙（Royston Tan）導演，伍世雄（Gary Goh）監製，新加坡：東方天蠟私人有限公司發行，2007。

² 按：大小木瓜曾對影片中的「歌台仙姑」（劉玲玲（Liu Lmg Ling）飾）許下五大承諾：（1）對鬼神要拜；（2）對人要相親相愛；（3）禍從口出不應該；（4）不能跑台亂歌台；（5）要潔身自愛，不能把男人愛。最後大木瓜違背承諾，導致敗場。影片似乎傳達著天理報應、因果循環的觀點，這也和新加坡華人社會盛行的佛道宗教信仰有深切的關係。

³ 「海角七號」，台灣電影，魏德聖導演，台灣：博偉影視公司，2008。

《881》是新加坡本地製作電影，在全球一片好萊塢電影熱風潮下，這樣的電影產生誠屬難得。一如台灣的本土電影一般，在沒有國際知名影星及鉅金投資下，這些local movie要怎樣兼顧藝術和市場，其實一直是令這些導演掙扎但卻又必須面對的問題。2007年中至年底，蔡明亮導演帶著李康生等人在大街小巷推銷由李康生第一次執導的電影「幫幫我愛神」，如是做法直接暴露本土藝術取向的電影市場其實正在萎縮，如蔡明亮所感慨：台灣人可以花大筆的錢到法國羅浮宮看蒙娜麗莎像，因為對他們而言，那是藝術！但放在這些台灣人眼前由本土導演努力的電影，難道不也是藝術嗎？⁴如果台灣的本土電影逐漸流失她的觀眾群

，那麼新加坡或其他國家的本地製作影片，又該如何生存下去呢？

（一）喚回文化記憶的《881》

陳子謙意識到電影需拍出導演的意圖與藝術，但絕不能流失市場青睞，因此他將《881》設定成一部可以讓新加坡民眾觀賞的「大眾藝術」(popular arts)，在這樣的前提下，他便要兼顧「大眾」取向，以及所謂的「藝術堅持」。前者屬於市場接受度的問題，因此陳子謙特請黃韻仁⁵為影片中的閩南歌謠重新編曲，並設計聲光效果刺激的歌舞秀，以及大量運用新加坡福建話及搞笑賣點，用以吸引大多不願花錢看本土電影的新加坡年輕一代；至於中老一輩的生命中本就存有歌台文化記憶，因此買票進戲院看戲的意願應該會比較高。有了市場取向的考量後，陳子謙便在《881》中置入從小他對新加坡七月歌台的夢幻想像，並希望藉著影片告訴現代的年輕人，屬於新加坡本土的文化及傳統語言正隨著西方文明及文化侵入而一步一步地流失。

然若平心而論，這部《881》還是有諸多環節處理未佳之憾，例如電影劇情為了搞笑取寵，刻意編製的橋段如長篇成串的「歌名」對白，誇張的語言等都減損這部電影原有的文化呼籲意圖及藝術價值；此外，我們很少看見串連的電影語言與拍攝技巧，也感受不到緊密相扣的劇情連接；而似乎除了「玲姨」外，其他的演員也無法在這部影片中發揮演技，換句話說，就這部電影的整體架構而言，其實未臻佳作之列。電影中最大的問題便是出在「奇幻聲光」的出現，例如木瓜姐妹向仙姑求「仙毛」及「明珠之音」，鬥法時的法力等等——據陳子謙自己的說法，他說那是從小看新加坡歌台長大，對於歌台亮麗的服裝和精采的歌舞總有許多夢幻的想像，所以他要藉著影片讓觀眾重新看見她眼中的新加坡七月歌台。不過這樣的處理與主角人物的感情、奮鬥過程直接結合，便讓影片呈現時而現實時而奇幻的結果，觀眾必須清楚知道這些聲光其實是導演的想像並且願意去接受，否則此片的部份情節便容易淪為超離現實的科幻劇了；或許也是因為夢幻聲光的影響，所以感人度便為之減弱，此為其不足之處。

當然影片也非全無技巧可言，較為成功的手法是「他音」的出現，而這個「他音」，聽來像是「關音」〔戚玉武(qi yu wu)飾〕的聲音，不過也可能是導演的視角，也能被

⁴ 引自蔡明亮演講詞，文字略有刪增。蔡明亮、李康生於屏東教育大學演講〈電影人生——蔡明亮VS.李康生〉，2007/12/12。

⁵ 黃韻仁，Funkie Productions創辦人兼「881」音樂總監，曾為新加坡本地電影「華語COOL！」寫了一首提倡人民用流行文化的角度去學習華文的歌曲「相思」，後認識陳子謙及伍世雄，便和其搭檔邱金海(Eric Khoo)一同加入「881」的電影配樂工作。「881」電影風行後，乃將影片中的歌曲錄製成二片原聲帶，並受到市場歡迎。

當成是每位進入戲院欣賞影片觀眾的內心思考。此外，則是《881》拍攝的意圖及理念。首先：陳子謙說：歌台的華麗及閃亮是他從小便為之折服的，因此他希望可以拍出有別於法國、印度的新加坡本土「歌舞劇」。再者，這個歌舞劇出現在七月歌台，那是新加坡特有的文化，這是他第二個要呈現的理念；第三，則是隨著影片放送的新加坡福建話、在地生活畫面、宗教信仰民俗，以及本文所欲論述的閩南歌謠等等，從這三方面來觀察陳子謙想要呈現的《881》，並藉這部影片去重新喚回新加坡人的文化記憶與族群感情——就此而言，他是成功的！

（二）七月歌台

《881》描述一對姐妹花因從小被七月歌台的閃耀及風采所吸引，因此立志要成為歌台上閃亮的巨星。而七月歌台，正是這部影片主要呈現並彰顯的文化主題：

每年，最喜歡的就是農曆七月。七月鬼門開放，好兄弟們都出來逛街，這個時候，新加坡特別熱鬧。看得到的人很多，看不到的，更多！為了讓好兄弟們開心，我們就請他們看歌台。剛開始，只有「福建戲」(hok kian hi)、「潮州戲」(tiō tsiu hi) 這些大戲。到了六十年代，逐漸變成唱歌跳舞的綜藝表演，這就是歌台。讓那些一年只能出來一個月的好兄弟們，一次過，看到爽。歌台界眾多歌星裡，觀眾最喜歡的歌星就是福建天王——陳金浪。……⁶

新加坡是一個以華人為主的社會，來自閩、粵等地的華人帶去的中華文化再當地生根，對新加坡人而言，七月是普渡「好兄弟」的日子，這些好兄弟，即是我們常說的無主孤魂，《881》中常以「老大公」稱之。台灣基隆的中元普渡也以「老大公廟」為中心，之間是否有關係可再繼續調查。然為何稱之為「老大公」呢？黃文博在《台灣冥魂傳奇》一書中，依照厲鬼的成因，把「有應公」分為十三類，而「老大公」則歸於「戰亡有應公」這一類。所謂「戰亡有應公」乃是指因械鬥、民變或戰死而亡的「有應公」。⁷至於廖毓文則認為「老大公」並不是一般大眾所認為的沒有姓名的孤魂，而是一群該市的開拓者。⁸所以稱其為「老大」，而且再加上「公」字，其實都帶著尊敬與畏懼意涵。

相對於台灣農曆七月的諸事不宜，新加坡的七月和中元是相當熱鬧的。從七月初一到七月三十，各地都有餐會可吃，到處都有歌台可看。「餐會」是由各宗族團體或地方社團、市集民眾合資舉辦的，同樣有「爐主」負責。會中最主要的活動是「喊標」，三聲定判，標物由得標者獲得，得標金則是這個團體或社團繼續營運下去的資金動力。至於中元的另一重頭戲是「歌台」，那是新加坡的另一特殊的民間文化。⁹如前所言，七月歌台

⁶ 「881」電影口白內容，01：53-03：10。由「關音」（戚玉武飾，Qi Yu Wu）以第三人稱方式敘述。整部影片中藉著關音的角度去追隨、觀察、省思這個文化議題，是此部電影主要的敘述方式之一。

⁷ 參考黃文博：《台灣冥魂傳奇》，（台北：臺原出版社，1992/12），頁187。

⁸ 參考廖毓文（漢臣）：〈基隆普渡調查報告〉，《台北文獻》15：4，1963，頁124。

⁹ 歌台，是新加坡獨有的特殊行業，後經時間演變，形成星馬地區特殊的民間文化活動。新加坡的第一家歌台是在召南島時期（1942年）出現，歌台最多的年代是韓戰期間（1950-1953年），那時候新加坡有「快樂世界」、「新世界」和「大世界」三個遊藝場，在五〇、六〇年代此二十年間，這三個遊藝場內共出現50多家歌台。那時歌台是新加坡的大熱門生意，歌星多，歌台老闆也多，許多中港台的著名歌星都曾到新加坡歌台駐唱，帶起當地一股聽歌台的流行文化。參考王振春：《新加坡歌台史話》，（新加坡：新加坡青年書局，

是新加坡中元普渡時期的一項特殊活動。歌台最初上演的是移民直接從原鄉搬入的福建、潮州等大戲，後來歌台表演逐漸發展，1950年前後引進中國歌舞團表演；而在與台灣歌舞市場交通頻繁後，他們又移植台灣當時的歌廳秀表演模式，並要請當時知名秀場藝人加入新加坡的歌台演出，¹⁰於是舞台上的華麗服裝、迷眩聲光、曼妙舞姿、俚俗對談、搞笑演出，以及慣用福建歌謠的表演方式逐漸成了新加坡七月歌台文化的主要樣貌。

如果從此角度來看《881》，那麼這部影片主要呈現的華麗歌舞秀表演，福建話對談、搞笑及感人的演出方式或許可以看成一個歌台的完整表演生態。歌台的演出是為了延續中元普渡及新加坡文化的傳承，但歌台引起的周邊商機，以及合資商家結合歌台、餐會以壯大聲勢，祈求生意興隆的意圖更是不可忽視的目標，而這二點正好從電影中歌台仙姑五大規條的第一條看出——對鬼神要拜：發(hua' t)啦！——這是歌台生成的最初用意及最終目的：尊敬鬼神的文化訴求，以及鴻圖大展的商業考量。陳子謙認知並接受這樣的七月歌台，於是他讓《881》呈現這樣的新加坡本地文化；也正因為如此，他拍出過去新加坡當地製作影片中較少呈現的「新加坡」：《881》從導演敘述切入，結合觀眾群體的想像，成就年輕人願意接受的七月歌台，在新加坡電影史上，應該可以算是第一部正視並冀望彰顯新加坡本地歌台文化的創意作品。

三、《海角七號》與恆春音樂文化

《海角七號》的官方部落格網頁揭示著這部電影的主題：「每個人心中都有一封寄不出的情書，不管是寄到天涯，還是……『海角七號』」。¹¹電影述說著不同時空的愛戀故事，無論是日籍教師延續六十多年對其女學生友子的愛，還是男主角阿嘉和年輕友子間的情愛發展；或是黑手水蛙對機車店老闆娘的暗生情愫，抑或是片中恆春鎮民代表洪國榮對恆春在地的關愛等等。整部電影架構在「跨越六十年的七封情書、追尋一輩子的音樂夢想」兩條發展線上進行。主線是被台北拋棄的樂團主唱阿嘉離開台北，返回台灣最南的恆春，在陽光朗亮、人情溫飽的海邊村鎮重新追尋並找回他對音樂的夢想，以及生命中另一個重量：年輕友子。而年輕友子扣連著電影的次線——那寄自日本，寫著日治時代舊址「恆春郡海角七番地」的郵包，卻始終找不到收件人「(老)友子」。日籍老教師搭上歸日的「高砂丸號」後才發現對女學生友子的愛割捨不下，他的愛戀與懷想轉化成文字寫落在一張張的信箋上，最後老教師的女兒替他將這七封情書寄回台灣，而收信的友子已是白髮蒼蒼的老嫗了。

(一) 海角七號：生命中的彩虹重現

有的人聽不懂閩南語就看不懂《海角七號》，不過2009年2月20日該片在倫敦首映時，全場座無虛席。據《中國時報》報導，當時觀眾中西各半，影片播放後，「爆笑聲不時

2006/10)，頁63-70。

¹⁰ 王振春在1987年訪問新加坡五〇年代著名的「鳳凰歌台」台主「大鳳」時，大鳳說：「說來也真怪，港台的歌星，都要來新加坡一趟，回去之後才能走紅。」參考氏著：《新加坡歌台史話》，同上注，頁26-30、136。

¹¹ 引自「海角七號」電影官方部落格「劇情簡介」，下載時間：2009年7月15日。下載網址：<http://cape7.pixnet.net/blog/post/18649838>。

各角落傳出。電影結束後，已逾晚間九時半，但至少有成八以上的觀眾留下，參與和魏德聖的現場座談會。」還有英國觀眾對魏德聖表示「恭喜」，可見即便影片中有中、台、日三種不同的語文交雜，但「電影裡散發出的幽默，顯然沒有國界隔閡。」¹²如此盛況，更別提同是華人地區的中國和香港了，駐港的香港事務局長受訪時說，「電影《海角七號》的宣傳魅力是重要因素，因港人在這部電影掀起熱潮後，都想去台灣南部看看另一種台灣風情。」¹³《海角七號》的魅力可見一斑。

《海角七號》如何盛況空前不用再多贅美，本文想說明的是這部影片如何讓台灣人重新進入戲院觀看自己的國片。誠如朱延平所言，「魏德聖把過去『看國片很丟臉』扭轉成『不看國片很落伍』的局面很了不起。」¹⁴在此之前，除了和國外資金合作，及本身甚具名氣的台灣導演如李安、吳宇森等或能撐起票房外，台灣的國片自侯孝賢、楊德昌、蔡明亮等人後就鮮具魅力。當然新銳導演自有人在，不過魏德聖確實讓台灣人看見國片的新希望。魏德聖曾說他從空手道上學到：如何判定「就是現在」，一下決定，立即行動。¹⁵《海角七號》的出現，應該就是他所判定的「現在」。而這和藍戈丰改寫劇本而成的《海角七號電影小說》封面上方的小字——「人生只能活一回，唯有抓住機會，才知道夢想能否實現」¹⁶所談的理念是一樣的。因為如此，《海角七號》呈現的不是一個大論述，而是一個可以簡單感動觀眾的故事。

《海角七號》是一部結合愛情與音樂的電影，電影的主次線最後在「彩虹」意象中結合。寫給老友子的第五封情書的結尾說著——啊，彩虹！但願這彩虹的兩端，足以跨越海洋，連結我和你。——鏡頭一轉，年輕友子正坐在夏都酒店的咖啡廳裡發怔遠望，遠方一道虹光亮麗走進伊人寂寞芳心，年輕友子想起日本療傷系歌手（中孝介）給她的話語，她看見並相信：彩虹出現後，陽光便不遠了。之後，阿嘉放棄暖場彩排，急忙趕去清潔婦明珠所告知的海角七番地所在，回來後抱著氣沖沖的年輕友子並說：「留下來，或者我跟你走！」然後換上衣服便直衝舞台。從激情的「無樂不做」到抒情的「國境之南」，然後茂伯以月琴帶領的「野玫瑰」安可曲，再配合中孝介的日語演唱——鏡頭再一轉：日籍教師前往搭乘「高砂丸號」時行走在鄉間小路的孤寂身影，白衣白帽年輕時的（老）友子焦急慌忙地找尋「高砂丸號」上日籍教師的熟悉身影——最後鏡頭再回到現實，老友子伸手拿起身旁的郵包，展信閱讀，日籍教師的女兒以旁白道出的是她父親這些信中無盡糾纏的愛戀思念。

《海角七號》自廟口喜宴進入下半段後才真正讓劇情緊湊、高潮迭起，這也是魏德聖功力的所在，他在電影的下半段聚合匯流前半段的動能，爆發令人拍案叫絕的演出，才能讓觀眾又笑又哭、又哭又笑。¹⁷最後魏德聖的《海角七號》成功了，就如同他在《海角七號和他們的故事：一段從困境走向夢想的旅程》的書序〈自己做球給自己〉中所言：

¹² 引自《中國時報》A3版，2009/02/20。

¹³ 引自《中國時報》A8版d，2009/02/14。

¹⁴ 引自《聯合晚報》A12版，2008/12/14。

¹⁵ 引自項貽斐：〈練空手道——魏德聖學到判斷〉，《聯合報》A10，2009/01/02。

¹⁶ 引自藍戈丰：《海角七號電影小說》，（台北：大塊文化，2008）。

¹⁷ 參考鄭植榮：〈本土化pk國際化的全面性勝利——海角七號（CAPE No.7）的後現代希望行銷傳奇〉，「海角七號」電影官方部落格，下載時間：2009年7月16日，下載網址：<http://cape7.pixnet.net/blog/post/18649838>，頁16。

「我不甘心，都快四十歲了，連一個機會都沒有；別人不做球給我，我就自己做球給自己。我開始借錢來付薪水給身邊的工作人員，一共五個人。」魏德盛相信這是「來自於天空的應許」，他帶著借支來的50萬元南下，拍了一部5000萬元的電影，從國片票房而言，這個成績相當亮眼，而且後續效應不斷。更重要的是，《海角七號》推動的簡單信念：「人只能活一回，夢想卻有無數個，唯有放手一搏，才能知道機會屬不屬於自己……。」¹⁸讓台灣人願意花錢進戲院捧場，這似乎也意味著：台灣民眾從影片中找到另一種看待過去歷史，面對未來人生的坦然自信方式。

（二）恆春的音樂文化

《海角七號》既是一部結合愛情與音樂的電影，影片最後愛情和音樂也都找到生命的彩虹，綻現了光芒，這是魏德聖設定的完美結局，不過結局並不僅僅於此結束。魏導演高明的地方在於他將《海角七號》中的音樂表演和恆春地區的音樂文化做了結合，無論是萬頭攢動的墾丁春吶，還是一人獨奏的思想起古調，在在見證了恆春古城的音樂文化魅力。《海角七號》呈現的不只是愛情和音樂，更是透過音樂來完成恆春在地文化的認同。這個「認同」可從兩個方向來談，第一個是本土化與國際化的對抗，另一個則是商業性與民間性的議題。

1、本土化與國際化

《海角七號》影片開始不久，年輕友子帶著一群國外模特兒坐著遊覽車開到恆春南門，司機揣測遊覽車的高度過不去，年輕友子卻不耐煩地要司機直接開過去就好了，外來勢力「入侵」當地本土的戰爭一觸即發。接下來是夏都酒店要辦一場海洋音樂祭，邀請各國藝人前來墾丁獻唱，到時想必是萬人空巷，人潮、錢潮滾滾而進，獲益自然不在話下。

「誰講阮恆春沒人才！？」——恆春鎮民代表洪國榮步出電梯後的第一句話深刻地展現一個土霸民代捍衛自己家鄉的決心。酒店經理知情後立即前來迎接說

：「代表，什麼代誌氣成這樣？」鎮代一火氣直沖地說：「飯店你的，海阮在管的啦！以為有錢就什麼都BOT。」酒店經理笑臉回答說：「現在時代進步，要有國際觀念，要有地球村的觀念。」——「什麼地球村？」洪國榮痛斥！這是電影中本土化與國際化的第二次衝突。洪國榮深深感慨：

恁外地人來這開飯店、做經理，土地要BOT，山嘛也BOT，連海也給我BOT，阮在地人呢？攆出外做人家的薪囉，這像住在同一顆地球上嗎？
……這面海這麼嬌，阮自己卻看不到，這是為什麼？

順著洪鎮代的感嘆，鎮代二接應著說：「有錢人，他們連海都買去了，卻不留一點

¹⁸ 引自「海角七號」電影官方部落格「劇情簡介」，同注11。

給我們。」鎮代一幫腔：「逐年阮恆春鎮擺在春天吶喊，阮在地人有什麼享受？在台下跟著吱吱叫，最大的福利，就是撿垃圾。」洪鎮代對經理威迫利誘而堅持的是：「你們暖場一定要留給在地人！」此幕戲到了最後，確實成功地讓恆春的樂團擔綱暖場演出。從運動力學的角度來看，作用力出現時必有另一道的反作用力存在，藉以維持運動的進行順暢；換言之，在世界全球化的運動過程，「在地化」的反作用力想必也會應運而生。也就是說，全球化會「激起社會大眾追尋有價值方向的渴望——就是在全球化場域之中，（大多數）社會嘗試維持自身認同及社群共同感時所遭遇的障礙。」¹⁹。或許在地性文化並不排斥全球化浪潮，因為這潮流的襲來也許會更凸顯在地本土的獨特性，不過不可諱言的是，在國際化/全球化的襲迫下，在地大眾因恐懼自我意識的喪失，反而會強化原有的文化認同。

於是「馬拉桑樂團」開始製作屬於自己的在地音樂，從「無樂不做」到「國境之南」，讓屬於恆春人/台灣人在地的蓬勃生命在墾丁的音樂盛會被聽見，我們發現電影中的閩南語對白自然形構出台灣下港口地的風土人情，「無樂不做」和茂柏月琴弔詭卻又合諧地併合存在，最後小人物群體完成自我實踐的任務。這些自我實踐對應國際化/全球化而言，乃屬於在地通俗文化的充分透顯。「通俗文化」在這裡或許有點類似「群眾幻想的形式」，或是可被「理解成集體的夢想世界」²⁰，不過這個幻想和集體夢想世界卻非僅僅只是「烏托邦的自我逃避」，相反的，現實群眾卻積極的讓集體夢想於現況中實踐——這是來自民眾群體的力量，某個程度而言，亦可視為是反對/抵制整個霸權機制的反動力量，無論是資本主義、商業機制、國家機器，或是全球化浪潮等，現實中的大眾群體透過「抵抗」——「出走」——「回歸」等親身實踐過程，從全球化/國際化的霸權體制中轉身，進而回歸自我意識的在地化思考，「無樂不做」、「國境之南」二曲如此，「馬拉桑樂團」如此，《海角七號》更是如此！

暖場演出的安可曲是茂伯以月琴彈奏的〈野玫瑰〉，之後阿嘉回頭演唱，此時恆春古調的二弦撥弄著今式樂曲，這是本土文化新舊音樂衝突後融合的賞心悅目；隨後中孝介以日語唱出日文版本，這時看似本土化與國際化的衝突竟在這樣天籟的合唱中消頓無蹤——筆者認為這是魏德聖更高明的地方，將本土化與全球化/國際化對立消弭於音樂之無形中。過去的本土化/全球化、通俗化/精緻化等二元對立論述仍舊存在，不過《海角七號》在抵制——出走後，回歸之處是更超然的新庶民通俗文化的融合境界，那麼後現代的表現方式，²¹不過也是新庶民美學文化彰顯的基石而已。

2、商業性與民間性

所謂「商業性」與「民間性」的認同思考指的是：《海角七號》既然將恆春音樂視為在地文化的展現，那麼放棄月琴代表的恆春古調，選擇電音的新式樂風所能達到的在

¹⁹ 參考劉宏裕等譯：《運動社會學導論》，（台北：師大書苑，2005），頁549。

²⁰ 馬特比（Richard Maltby）主張：通俗文化提供「一個逃避現實的方法，這種逃避不是逃離某處，也不是逃往某地，這是烏托邦式的自我逃避。」轉引自約翰·史都瑞（John Storey）著，李根芳、周素鳳譯：《文化理論與通俗文化導論》，（台北：巨流，2005/08，初版三刷），頁15。

²¹ 對於魏德聖「海角七號」前半段呈現的錯落，葉啟政引用魏德聖的話「處在今天這樣一個強調個體性、價值多元、去中心、去權威、與去主題、且易變而流動的後現代社會裡」去說明之，參考葉啟政：〈傳播媒體庇蔭下人的天命？〉，《中華傳播學刊》第4期，2003，頁7。

地文化認同究竟能達到多少？這是一個令人質疑的問題！

當恆春鎮民代表洪國榮氣憤不平地到夏都酒店找經理咆哮說：「誰講阮恆春沒人才！？」時，他內心所想的人才究竟有誰？是電梯中那個哼唱著「愛你愛到死」的黃毛丫頭大大？還是被台北拋棄的繼子阿嘉？……無論是誰，影片中的鎮民代表絕對不會將善彈月琴的茂伯視為這次暖場樂團的表演恆春在地藝人之一，那麼所謂的恆春在地化不等同於月琴思想起等弔詭辯正於焉出現。所謂代表恆春在地藝人的是「馬拉桑樂團」（茂伯是因發現阿嘉任意打開他人郵件且未按時送信，經脅迫過程才勉強湊數進去的），這樂團表演的樂曲是現代流行音樂「無樂不做」和「國境之南」，而樂團主唱是來自台北的阿嘉，經理人是完全不懂恆春文化的年輕友子，我們可以質疑這樣的樂團是否能傳達真正的恆春在地音樂文化？

誠如上文所言，暖場演出的安可曲是茂伯以月琴彈奏的〈野玫瑰〉，這時傳統的月琴二弦撥弄著的是新式樂曲，這可算是本土文化新舊音樂衝突後的融合景象。被台北拋棄南下的阿嘉雖然一開始無視恆春的一切，但自命不凡的桀傲卻在恆春古城飽滿的人情味和年輕友子相逆卻特殊的愛情中逐漸融化，於是他決定在恆春這「國境之南」繼續「無樂不做」！——我們可以幫這些質疑找到某些可以被解釋的答案，但這些答案卻仍未解決罪基本的問題：如果墾丁春吶可以算是恆春的地音樂文化，那麼流傳幾個世紀的思想起、牛尾擺、五空小調等恆春傳統歌謠怎能不算是恆春在地音樂文化特色呢？

這是一個商業性和民間性的思考問題，其間還夾雜現代性與傳統性，理念原則與流行文化的考量。簡單來說，以月琴彈奏的思想起是屬於民間性的恆春傳統歌謠，而墾丁春吶則是具有商業性的現代流行產物，當魏德聖在決定以何種型態的「恆春本地文化」音樂進入《海角七號》時？他的心中不會不知道恆春人彈唱許久的月琴古調才是民間真正的音樂典範，但魏導不以月琴古調為在地音樂文化的代表，主要還是市場接受度的商業考量。就如同陳子謙拍攝《881》前的設定一樣，魏德聖的《海角七號》也需顧及「通俗取向」和「藝術堅持」。如果魏德聖要將《海角七號》推進台灣人的刻版國片想像中，那他便要讓這部電影能被大眾所接受，那麼影片中讓年輕人瘋狂的春天吶喊為何會取代傳統的月琴古調而成為在地文化代表便可以被理解。

當然，通俗文化的定義也受到各種後現代主義辯論的影響，其重點是主張後現代文化就是不再承認精緻文化和通俗文化之間的區分。²²如果過去流傳在民間的月琴古調直至現在已是少數人享受或研究的專利，那麼不如暫將之假設為另一種的「精緻文化」，那麼究竟是月琴古調還是墾丁春吶能真正成為恆春在地音樂文化代表？或許在魏德聖「強調個性、價值多元、去中心、去權威、與去主題、且易變而流動的後現代」思考裡，精緻文化和通俗文化、傳統性和現代性等對立也逐漸消弭，其要呈現的是讓台灣人或影片觀看者可以認同《海角七號》所欲傳達的「勇敢把握當下人生」的簡單理念，雖然商業考量不可避免，但魏德聖確實讓花錢進入戲院觀看《海角七號》的市場大眾，看見屬於自己生命的的那道彩虹出現。

四、抵抗、出走與回歸的新庶民美學

《海角七號》的推出並產生佳評如潮的票房成績，接連帶動一連串的國片熱潮現象，

²² 引自約翰·史都瑞（John Storey）著，李根芳、周素鳳譯：《文化理論與通俗文化導論》，同注20，頁21。

持續的「冏男孩」、「一八九五」，或是回鍋的「九降風」等，讓台灣大眾從「看國片很丟臉」轉變成「不看國片很落伍」，這是魏德聖和《海角七號》在台灣電影史上寫下的嶄新扉頁。同樣是以小博大的新加坡本地製作電影《881》

，在導演陳子謙兼顧「藝術堅持」和「大眾取向」的雙重考量下，最後也在當地票房獲得滿堂彩。如果很久不看好不支持國片的台灣觀眾願意重回戲院觀看台灣電影；如果在西方英文及西洋優勢為主導的新加坡社會，《881》還能殺出重圍被當地大眾接受？那麼2007年以後的台灣/亞洲電影呈現出來的新庶民美學境界，又代表著什麼意義呢？

（一）從經典悲情出走的《海角七號》

魏德聖在〈自己做球給自己〉書序中所提到的「別人不做球給我，我就自己做球給自己」的信念讓他相信機會或許是「來自於天空的應許」，但能否把握機會的關鍵則在於自己是否盡力把握！因為秉持「人生只能活一回，唯有抓住機會，才知道夢想能否實現」的簡單理念，《海角七號》電影故事中感動人的是每個人都有機會看見生命中的那道彩虹。

如果說《海角七號》推動的簡單信念：「人只能活一回，夢想卻有無數個，唯有放手一搏，才能知道機會屬不屬於自己……。」真能感動願意花錢進戲院觀看此片的大眾群體，那麼《海角七號》應是從《悲情城市》的經典悲情出走成功的指標性作品。

台灣電影始終和意識型態脫離不了關係，因此即便如《海角七號》之立意簡單，還是有觀眾評論指出「……《海角》並沒有拍出台日和解，但成功地拍出台日相思，特別是台灣對日本的苦戀。」其更提出片中缺席的外省人/中國人，可能是本片暗指的拆散台日姻緣的「第三者」，如是敘述「把殖民關係浪漫化，應該是很令人難堪的出路。」²³不過電影拍成上映後本該有接受多元詮釋的雅量，至於台灣是否對日本苦戀？還是將殖民關係浪漫化？應該都不是這部電影所要呈現的主要理念。倒是另一篇觸及主體意識的讀者投書頗有值得閱讀之處：

其次，什麼是台灣主體意識？陳君想像中「被動等待日本救贖」的亞細亞孤兒意識固然不是，而想像可「等待中國救贖」的恐怕也不是台灣主體意識。好在年輕世代不像上一代一樣被歷史綁架。他們充滿自信，一個背包跑遍全世界，乘著網路遨遊天下。遭遇愛情時，不再有王莽篡漢、甲午戰爭、或者二二八情結。愛恨皆空，自由自在，這就是新的台灣主體意識。

自信健康的年輕世代將決定台灣未來的面貌。上一代能夠作的就是，不要在他們有機會之前，把這個國家搞砸了。²⁴

這篇文章雖片面將「新台灣主體意識」定義在遭遇愛情時的「愛恨皆空，自由自在」，但其敘述中提到的「年輕世代不像上一代一樣被歷史綁架」卻是可以被思考的重點——我們希望年輕世代自信健康，不需有太多的歷史包袱；換句話說，台灣過去的歷史悲情

²³ 引自陳宜中之讀者投書，《中國時報》A22，2008/10/09。

²⁴ 引自《中國時報》，2008/10/11。

將不再成為框限台灣新世代發展的枷鎖。

魏德聖的《海角七號》在處理台日問題時不像19年前侯孝賢的《悲情城市》一般，以灰色冷調批判反控那個時代的不安與恐慌，亦沒有後來處理台灣歷史之相關電影般不時存在的自我憂憐哀傷成分，香港學者林沛理說：

19年後的今日，《海角七號》把悲情的聲音沖淡在愛情的甜美與人性的光輝裡。19年過去，台灣電影終於由一個自陷於哀傷的泥沼無法自拔的《悲情城市》(A City of Sadness)，變成一個充滿希望的「好望角」(Cape of Good Hope)，令人額首稱慶。²⁵

或許真如是言，魏德聖的《海角七號》讓恆春的那片海角成為台灣人看見生命中彩虹的最佳眺望地，如此似乎意味著的是2008年以後的台灣新電影不必僅侷限於過去的悲情記憶。當然，侯導的電影有其經典地位，但台灣新銳導演處於後現代社會中，不必再侷限於歷史的大論述，面對台灣過去的殖民悲情，新世代的台灣人不該遺忘，但也無須身背枷鎖的繼續沉溺哀傷，因此，《海角七號》透顯及成就的，正是抵抗歷史悲情及全球化浪潮等時空壓力後的後現代出走，出走的方向是「感情」和「音樂」，而最後終結「回歸」之處，便是肯定「在地文化」及認同人性光輝的一面，這正是後新電影現象所呈現出來的新庶民美學。又或許換一個思考面，魏德聖的《海角七號》無此大意圖，電影所欲呈現的只是一個認同在地文化或是把握愛情的簡單感動，但這樣的簡單正好反作用地減低全球化浪潮侵襲力量，走出台灣電影「自我呈現」(self-presentation)或「自我形象」(self-identity)的悲情論述，重新回歸到通俗大眾的娛樂模式，雖然有時必須商業化，但絕對有其存在的理由及意義。

(二) 對西洋文化抵抗的《881》

新加坡本地製作電影《881》中值得被關注的是，導演陳子謙如何在崇尚西洋文化的新加坡年輕世代面前重構所謂的七月歌台與福建閩南歌謠。而這個抵抗重構的過程，同樣需要「在地化」力量。

新加坡流傳的一般閩南歌謠雖具傳統性，但歌台演唱並不以為限，尤其是五、六〇年代新加坡歌台大量發展，又橫植中國歌舞團，以及台灣歌廳秀場的表演型態之後，《881》中的歌台表演充滿電音舞曲(techno)、華麗服裝與舞台燈光效果，這樣的閩南歌謠，早已悄悄改變其原有面貌，並呈現在地化現象，而此在地化即是配合當地大眾的需求及喜好而擺盪調整的世俗化過程，換句話說，這些閩南歌謠的出現還是須考量市場的接受程度，因為其是一種「大眾文化」(popular culture)的產物。新加坡的閩南歌謠在福建族群間流傳，這個傳播模式或許可用「歌仔/民間歌謠——唱片/歌手——歌台/歌手——消費者(市場)」之型態表現，雖然最前端的「歌仔」或「民間歌謠」甚具原味，但為了因應消費者(市場)需求，中間的唱片業者或歌台歌手都必須隨時調整或改變演唱內容及方式。

若將台灣歌謠和新加坡閩南歌謠的發展將以比較，我們可以發現，台灣閩南語歌謠

²⁵ 參考林沛理：〈走出悲情的海角七號〉，新加坡《聯合早報》副刊「現在·名采欄03」，2008/12/01。

的流行有一段時間和政治產生角力拉扯。²⁶不過因為國家機器的介入，反而讓台灣人對「母語」產生一種「奇妙的情愫」；但是需要再去思考的是白色恐怖針對思想犯的嚴格控制是否同樣套用在台灣歌謠的研究上？經過政治控管階段，台灣歌謠重新要在歌壇找回位置，蕭義玲認為不該以「經典化」的角度去思考，因為台灣歌謠有「大眾文化」的屬性，亦即具有「文化商品」的性格。²⁷這些文化商品的生產是為了符合經濟利益，且行銷的對象是大眾，而大眾自有文化需求，因此要按照大眾的需求去生產，所以文化商品的內容往往符合現存社會之規訓的、意識形態的要求。²⁸也因如此，台灣歌謠才會因此而呈現許多的「台灣味」，這其實便是一種「大眾文化」的展現，意指大眾自有其主動性能改變大眾文化使其為我所用。也就是說：台灣歌謠的產生或通行，應是大眾的自主選擇，而非單純只從國家機器去思考而已。

如果台灣歌謠是如此，那麼在西洋化、英語化盛行的新加坡社會當中，閩南歌謠的存在又代表著什麼意義？如前所言，大眾文化某個程度上來說是針對文化霸權的抵抗，而現代西方文明及文化某個程度而言可算是新加坡的文化霸權，這個霸權正好又跟新加坡政府政策發展同一陣線，那麼屬於大眾的文化思考便在四面八方都是英語或現代化文明的城市中，找到屬於福建族群大眾的七月歌台，並在此展現閩南歌謠。既然「大眾文化」是說大眾自有其主動性能改變大眾文化使其為我所用，那麼隨著市場改變及大眾需求更動，這些閩南歌謠當然也會隨著調整，但絕不會缺席，因為在新加坡的福建族群中，這是一個無可取代的文化商品，而陳子謙的《881》以及影片中的閩南流行歌曲及歌謠正好展現出這個新加坡大眾文化的適合詮釋。

五、結論

本文透過《881》和《海角七號》的比較對讀，我們可以發現二部影片的拍攝地點、電影情節與人物性格等各有異趣，但兩部電影中強調從霸權體制中「抵抗——出走——回歸」的「反璞歸真」過程卻是近似的，這是陳子謙和魏德聖兩位導演讓電影語言及敘述回歸庶民通俗文化的思考，非但具備生命教育與文化傳承的目的，更顛覆好萊塢傳統商業電影的消費概念，形成所謂「後新電影現象」。

陳子謙的《881》在「市場取向」及「文化意圖」二層理念間被揉和，他希望藉此部影片呼籲新加坡人重視自己的文化記憶，卻又不想失去賣座指標。在逐漸西洋化的新加坡尚有屬於在地文化的七月歌台和閩南歌謠，而其表演型態趨向舞台華麗化、精緻化，編唱者更會因表演及市場所需而更動、簡化或再創作閩南歌謠，這是新加坡閩南歌謠重新世俗化及在地化的過程，陳子謙運用《881》此一文化商品去呈現新加坡的大眾文化，是更新也是試探，結果他的成功透顯了七月歌台和閩南歌謠已成為新加坡的在地特色。

反觀魏德聖的《海角七號》強調的是「人生只能活一回，唯有抓住機會，才知道夢

²⁶ 黃道遠說：「50年代對於台灣歌謠史而言，是個灰黯的年代。國民政府在台灣厲行國語政策，『台語』彷彿就被劃上一個低俗的符號：說台語、唱台語歌的就表示沒水準。」相關論述請參考黃道遠：〈歷史學科知識本質之檢討、分析與應用——以現今國中台灣史教材為例〉，文章收錄於《歷史意識與歷史教科書論文集》，（台北：稻香出版社，2003），頁143-178。

²⁷ 參考蕭義玲：〈重建或發明？——台灣歌謠傳統的建立與形象再現〉，《國立中正大學中文學術年刊》第7期，2005/12，頁103。

²⁸ 參考約翰·費斯克（John Fiske）著，王曉旺、宋偉杰譯：《理解大眾文化》，（北京：中央編譯出版社，2001），頁34。

想能否實現」的簡單理念，因此電影希望每位觀眾都有機會看見生命中的彩虹，並希望將本土化與全球化/國際化的對立消弭於音樂和愛情之中，且無須繼續沉溺悲情，出走後的《海角七號》成為台灣新世代自信認真的眺望點，從2008年的《海角》望去，是延續在地文化及認同人性光輝的生命價值，這是超然的新庶民美學境界，是通俗商業，卻也能讓大眾在生命中自我實踐。

就《881》和《海角七號》兩部影片中的主人翁而言，他們同樣自主流中心逃離，出走至邊緣的舞台或鄉村，在西方/英語、金錢/虛華等追尋歷程中自覺或被動地與霸權地位進行認同斷裂，抵抗並出走，最後回歸地融入庶民社會，形成大眾集體去抵制全球化/國際化的侵襲，並藉著大眾有其主動性能改變大眾文化使其為我所用的通俗力量去轉變社會刻板的認知並且提升自我的價值認同。

因此，2008年的《海角七號》成功透顯的是抵抗歷史悲情及全球化浪潮等時空壓力後的後現代出走，電影讓本土小人物出發，藉著庶民想像大眾的抵抗——出走——回歸過程，讓電影製作/觀眾/想像群體可拋開包袱地完成自我實踐，進而肯定在地文化並認同人性光輝，我們相信這是後新電影中的新庶民美學。更值得確定的是，這現象並不只侷限在台灣，比較新加坡的《881》，我們同樣發現以當地歌台文化抵抗西方優勢的電影於2007年誕生，所以說這股現象應該是全球化/國際化過程中，認同在地文化的反作用力量，至少在亞洲是如此！新電影傳達的內容或語言雖因國情而有異同，但其透顯的新庶民美學總能讓花錢進戲院看戲的觀眾/想像群體或是電影製作者，達成人生中的自我實踐；並且願意相信——彩虹出現後，陽光便不遠了！

六、參考書目

(一) 書籍部份

- 黃文博：《台灣冥魂傳奇》，台北：臺原出版社，1992/12。
- 約翰·費斯克(John Fiske)著，王曉珏、宋偉杰譯：《理解大眾文化》，北京：中央編譯出版社，2001。
- 劉宏裕等譯：《運動社會學導論》，台北：師大書苑，2005。
- 約翰·史都瑞(John Storey)著，李根芳、周素鳳譯：《文化理論與通俗文化導論》，台北：巨流，2005/08，初版三刷。
- 王振春：《新加坡歌台史話》，新加坡：新加坡青年書局，2006/10。
- 藍戈丰：《海角七號電影小說》，台北：大塊文化，2008。

(二) 期刊報紙

- 廖毓文(漢臣)：〈基隆普渡調查報告〉，《台北文獻》15：4，1963。
- 葉啟政：〈傳播媒體庇蔭下人的天命？〉，《中華傳播學刊》第4期，2003。
- 黃道遠：〈歷史學科知識本質之檢討、分析與應用——以現今國中台灣史教材為例〉，文章收錄於《歷史意識與歷史教科書論文集》，台北：稻香出版社，2003。
- 蕭義玲：〈重建或發明？——台灣歌謠傳統的建立與形象再現〉，《國立中正大學中文學術

年刊》第7期，2005/12。

《中國時報》A22，2008/10/09。

《中國時報》，2008/10/11。

林沛理：〈走出悲情的海角七號〉，新加坡《聯合早報》副刊「現在•名采欄03」，2008/12/01。

《聯合晚報》A12版，2008/12/14。

項貽斐：〈練空手道——魏德聖學到判斷〉，《聯合報》A10，2009/01/02。

《中國時報》A8版d，2009/02/14。

《中國時報》A3版b，2009/02/20。

(三) 網路資源

「海角七號」電影官方部落格「劇情簡介」，下載時間：2009年7月15日。下載網址：<http://cape7.pixnet.net/blog/post/18649838>。

鄭植榮：〈本土化pk. 國際化的全面性勝利——海角七號 (CAPE No. 7) 的後現代希望行銷傳奇〉，「海角七號」電影官方部落格，下載時間：2009年7月16日，下載網址：<http://cape7.pixnet.net/blog/post/18649838>。

從《囧男孩》中的異次元結構論台灣後新電影之美學

英國萊斯特大學美術與電影史博士生

江凌青

摘要

本文以電影《囧男孩》中提出的「異次元」空間為論述核心，檢視後新電影在文本/影像上的雙重開拓。90年代新電影中將城市框化以突顯都會人物與空間在極度壓縮下，呈顯的疏離情狀，而近年的後新電影則趨向去框化，以超越日常生活的情節來呼應屬於庶民的美學想像。《囧男孩》以平凡的童稚之眼，正式將過去台灣電影中的景框空間解放，以孩童的想像拆解現實困境的堆疊，而讓後新電影開創出了一條立足於常民生活，同時又能在美學上得到藝術性的突破。《囧男孩》中的異次元雖然只是孩童心中的想像，但導演卻在有限的成本之下運用多重拍攝技巧，使虛構的異次元在影像中得到實現，也突顯了電影為觀者提供夢想成真的積極社會價值，因此本文將聚焦於《囧男孩》如何運用「異次元」為創作概念的核心，結合動畫、偽紀錄片與虛實交錯的拍攝方式與視覺部署機制，將日常的都會空間處理為斷片式的幻想基地，進而改寫了過去台灣新電影中滯悶的空間深度與氛圍，而使台灣後新電影在具體的拍攝技術與抽象的美學概念都得到提升與新的方向。

關鍵字：台灣新/後新電影，異次元，城市空間，記憶策略，國家認同，日常生活文化，視覺部署策略

Analysis of Taiwan Post -New Cinema's aesthetic from the Hyper- space in *Orz Boyz*

Ling-ching Chiang

(Leicester University, History of Art and Film, PhD student)

Abstract

The analysis of "hyper-space" in *Orz Boyz* will be the main discourse of this article, which is going to examine the double explorations on image and text of Taiwan Post-New Cinema. In 1990s, art cinema (which has been described as new wave cinema) frequently foregrounds human situation of alienation under extreme time/space compression by framing cities. However, Post-New Cinema during recent years is inclined to destroy these frames and respond to common people's aesthetic imagination by surpassing the daily routines and restricted interior spaces. *Orz Boyz*, which is one of the best examples, has officially emancipated Taiwan cinema from the previous framing space by two boys' childish and dreamy perspective. Through their imaginations, the dilemma in reality collapses and what the director provides for his wide audience is a new, artistic breakthrough on the aesthetic, which is at the same time based on everyday life. Under the restricted fee for production, the director make "hyper-space", a merely imaginary space inside children's minds vividly come true by different techniques like montage, fake documentary, animation(this film invents its original cartoon idol instead of applying real comic heroes), process cinematography and also creative geography. Therefore, not only the imaginary landscape has been materialized, the film also points out the positive social value, for stimulating and encouraging the audience to make dreams come true and to persist on things and values they believe in. According to above observations, this article is going to focus on the ways *Orz Boyz* uses "hyper-space" as its creative core of filmmaking strategy to transfer ordinary urban space into an imaginary station by combining various techniques and visual devices, which changes the depressive ambiance and melancholy depth of space which have been seen as trademarks of Taiwan New Cinema and therefore leads Taiwan Post-New Cinema into a new direction of two ways: in a concrete way, it is about the production of filmmaking; in the abstract way, it is about the uplift of aesthetic concepts, which bring common people's dreams and desires into the field of purely art cinema with positive powers.

Key word : Taiwan New/Post-New Cinema, hyper-space, urban space, memory strategy, national identity, visual devices

That we find a crystal or a poppy beautiful means that we are less alone, that we are more deeply inserted into existence than the course of a single life would lead us to believe.

----John Berger

It all starts from the need for a more optimistic attitude towards life, which is a belief based on fragmented moments of beauty in our daily life.

Before 2008, no one believed that indigenous cinema could ever win the love of local audience back, but all of a sudden, this passion for local cinema firstly burst out of on the internet interface. Bloggers and MSN users kept written their love for *Cape No.7*(海角七號, 2008), *Orz Boyz*(囧男孩, 2008) and *Winds of September* (九降風, 2008) in their entries or just put a sentence to recommend these films on their titles of MSN. These films share a common characteristic which is very different from Taiwan New Cinema¹ – it is that they all show a more optimistic spirit when facing realities, instead of immersing in the melancholy atmosphere which has been occupied Taiwanese cinema for at least two decades. Although they still focus on exploring the arbitrary nature of humanity under daily circumstance, the flickering images of life are not haunted with a layer of melancholy anymore. The golden sunshine starts to loom out of the fog, and the local audience starts to embrace the newly developed temperament in Taiwanese cinema. Besides this specific attitude, another major common characteristic is that most of the films are directors' first feature films. This truth indicates that the wave of Taiwan Post-New Cinema can be seen as a whole new generation in film history, and also as a key point for developing the future of Taiwanese cinema.

Among these films, *Orz Boyz*, which is directed by Yang Ya-che (1971-), has undoubtedly applied the most diversified film techniques including montage, process cinematography, fake documentary, black and white cinematography, and the most important and creative part, a whole new animation which is totally original. For a place which is seriously influenced by the animation culture of its powerful neighbor Japan, *Orz Boyz* is worth analyzing even just for this innovative part. All the techniques it has applied sum up as a stimulating and encouraging power, which is achieved by materializing the imaginary landscape.

In his weighty essay "The Art Cinema as a mode of film practice", David Bordwell indicates two essential aspects for examining art cinema. The first facet is the "mode of production/consumption", and the second one is composed of "stylistic devices and thematic motifs".² By following this principle, this essay is going to divide into two parts. Part I is focus on the dual relationship between the inevitable turn of aesthetic, which is based on the commercial considerations. Part II is about how this film's visual and thematic traits are influenced by the tradition of Taiwan New cinema but with novel modifications, which make Post-New Cinema capable of bringing more visual pleasures for its audience. As Bordwell points out, although each director has his own style, the stylistic and narrative mode is remained and shared by the art cinema as a whole.³ Therefore, *Orz Boyz* is chosen to represent the whole phenomenon of Post-New Cinema because of its elaborated achievement on cinematic style, especially on the specialty of blending the creative freedom of art cinema with commercial success.

Part I

The turn of aesthetic and marketing considerations

Before regarding the recent success of Taiwanese cinema as a succession to the past achievements of Taiwan New Cinema, it is necessary to recount the aesthetic shaped by the previous masters, and to transfer the linear relationship in film history into a discourse with more interactive engagements. Just as Darrell William Davis proposes in *Cinema Taiwan: politics, popularity, and state of the arts*, the sadness incessantly beating during the period of Taiwan New Cinema is composed of both two aspects, which are mainly historical in essence: first is the elastic calmness Taiwanese demonstrate when confronting their historical moments, and the second is abysmal wounds hiding behind the presence of economic miracle.⁴ This elastic calmness can also be found in another scholar James Udden's essay: "The quiescent nature of Hou's films can often cause one to forget how traumatic the events depicted in them really are,"⁵ which is a conspicuous characteristic that reflected

what Davis has termed as “deep striations and scars that mark the society”.⁶ The factors behind “deep striations and scars that mark the society” have included “colonial, military, etholinguistic, class, regional, and generational polarization,” which sum up the complex historical background and marginality that has also been mentioned in *Island on the edge: Taiwan new cinema and after*, the first English-written volume contributed to the most important phenomenon in Taiwan film history:

[...] for all its history the island has been on the edge of larger geopolitical entities, and subjected to invasions, migrations, incursions, and pressures. As one of the “Little Tiger” economies of Asia, however, it has been on the cutting edge of the Asian economic boom and technological innovation, and in recent years it has pioneered democratization of authoritarian regimes in East Asia.⁷

These outer factors was blend into a specific social condition that lead him to suggest that “Taiwan’s recent film culture is seen in terms of sadness, invoking Hou’s famous film, and prompting wonder at what a post-sadness era might be.”⁸ Based on these observations, he also points out another important characteristic of Taiwan New Cinema:

Taiwan New Cinema was a reaction to state power and concentration of cultural allowed production, this gave the New Cinema immediate political significance, and allowed some latitude from marketplace constraints.⁹

This characteristic is made of the creative freedom dependent on the exemption of marketing considerations. However, the box office of Taiwan New Cinema was actually high during the initial stage, but its withering ended up as the major impetus that accelerates the transforming process of Taiwanese cinema. The “tradition of sadness” has been challenged because of the turn of contemporary aesthetic and marketing considerations.

Before Taiwan Post -New Cinema – three types of transformation in Taiwanese cinema

According to Davis, there are three types of transformations gradually appearing in Taiwanese cinema, all aim to break through the dilemma of box office and to engage with more commercial considerations. The first one is the interest on specific genres, particularly on teenagers’ stories which are coded with exotic aesthetic, like the style of Japanese television series. This type of cinema applies the successful mode of Japanese media culture which is shaped mostly by their star system, and thus displays an obvious divergence from the local spirits and ambiance that Taiwan New Cinema was immersed in. The successful examples include *Blur Gate Crossing* (藍色大門, 2002) and *Formula 17* (17歲的天空, 2004), which coincidentally focus on homosexual theme and teenager culture.

The second type is the adaption of Hollywood system, which is explained best by *Double Vision* (雙瞳, 2002) -- a film costs the highest production fee in Taiwan film history.

The third type aims to break the spell of low box office with a strategy different from the previous two. Humanist documentaries such as *Gift of life* (生命, 2004), *Let It Be* (無米樂, 2005) and *Jump! Boys* (翻滾吧男孩, 2005) are original works with maintenance of artistic and creative intentions with the results of box office success.

Just like Davis proposes, these three types of transformations are composed of “Taiwan’s fractured ethnic and political composition” and “Lower barriers to information and communication technology”, which lead Taiwanese cinema into a more market –driven phase with multiple film culture.¹⁰ Therefore, the major purpose of *Cinema Taiwan: politics, popularity, and state of the arts* is to reveal the “esthetic fertility” of Taiwanese cinema, which is developed by both of the gradually appreciable tendency of marketing considerations and advancing filmic techniques, which will also be expanded into a new field of discourse.¹¹

Change is the norm

However, although the breakthrough on box office is an evident impetus for transformations in Taiwanese cinema, scholars also notice that the necessities for modification have been existed even if the marketing considerations are removed. This situation can be clarified further in two perspectives. The first is the excessive powerful aesthetic shaped by masters from Taiwan New Cinema has started

to force the new generation of directors to seek another way of storytelling and perceiving their daily environment, especially the capital Taipei, which has been constantly depicted in Taiwanese cinema. According to Yomi Braester, the most challenging task for the new generation is to invent a novel imagery for their familiar city and to avoid framing the urban landscape by masters' styles:

The impossible task of Taipei cinema lies in find a new city for every film, and yet at the same time to allude to the same place and root the images in its specific locations. The anxiety of influence is magnified by Edward Yang and Tsai Ming-liang, who have already shaped the city in the image of their lenses.¹²

In his essay 'Morning in the new metropolis', James Tweedie also predicts that a new era of Taipei cinema will appear with "along the uncertain trajectory of globalization", responding and expanding the previous achievements of Taiwan New cinema:

[...] a fascination with Taipei characterizes more recent film from Taiwan. Earlier representations of Taipei situated the city within a nationalist framework whose centre was always located outside the island; others placed the city within an urban- rural dichotomy in which an essentialized Taiwanese identity was inherent in isolated landscapes and in traditional customs on the verge of vanishing.¹³

However, there is something we can not ignore before admitting the dilemmas. The influence of Taiwanese cinema was once so obvious that the scholar James Udden points out that the transformation of Hou Hsiao-hsien's cinematography has not only implied for a stylistic change of his own works, but also for East Asian film in a general way. Therefore, although the transformation of Taiwanese cinema has not been reflected on box office until 2008, for scholars who are interested in this area, the stylistic changes of certain important figures have been discussed for a while since the necessities of both responding and expanding to the past achievements had been so significant for both local cinema and the cinematic world it has continued influencing on.

In other words, the style of a specific director is regarded as a way relevant with how people place Taiwan in the map of the world rather than mere personal expression of creativities. Taking Hou Hsian-hsien, who is the most internationally – acclaimed director as an example, it is easy to notice that his body of works have been divided into two parts: pre - 1995 and post – 1995. In "This Time He Moves!"- The deeper significance of Hou Hsian-hsien's radical break in *Good Men, Good Women*", James Udden assumes that Hou has distanced himself from previous style by employing an unstable visual language, which is opposite to the stillness he used to present. The example Udden addresses is Hou's work, *Good Men, Good Women*(好男好女, 1995), which has been seen as a "radical break of his career" by making the usages of long take face a sudden change.¹⁴ To Udden, the applications of different cameras are not only involved with formal considerations; moreover, it exposes questions of both aesthetic and national identity.

According to James Udden, Hou's stylistic changes can be examined on three levels includes "his own identity as a filmmaker", "extra-personal implications of this identity" which have fostered the generally pervading minimalism of Asian cinema, and the last and the most important is the "Taiwanese environment that he was brought up in". It is an interesting point of view that Udden links the stylistic transformation of Hou with his Taiwanese identity:

Far from mitigating his identity as a Taiwanese director, this sudden change by Hou is indicative of how Taiwanese he truly is. In fact, given that he learned and practices his craft in Taiwan, such a sudden change should come as no surprise at all.¹⁵

The risk of changing the way of camera movement has firstly broken the convention of Taiwan New Cinema which had lasted from the late 1980s to the mid 1990s. It is not something about personal aesthetic; on the contrary, the abandonment of stationary camera pervades to other works of Taiwanese cinema and suggests the approaching of Taiwan Post-New Cinema. However, the sign of a post-new era was not clear until 2008. In other words, Taiwanese cinema had still been trapped in formal and narrative struggles which made them stay far away from a larger audience for at least one decade after Hou's stylistic breakthrough.

The second perspective is about the essence of Taiwanese character. The elastic calmness

mentioned by Darrell William Davis can also be matched with what Udden has observed, that change is not traumatic once you are used to it. Transformation is the norm of an ongoing history, and what matters is how the directors confer cinema with an authentic "Taiwanese experience". In his opinion, the best term to conclude up both the Taiwanese experience and Hou's films is "sudden, unexpected, and often irreversible changes".¹⁶

The emphasis of local spirits is a mutual characteristic of both New and Post-New Cinema, but the ways of presentations change with different perspectives of different periods. However, what maintains the same is the calmness when dealing with transformation. Although the aesthetic has been very different between Post-New Cinema and its predecessors, the "sudden, unexpected, and often irreversible changes" happened in Hou's film still construct the main theme in many works of Post-New Cinema. For example, the protagonist in *Cape No.7* decides to leave the capital and go back to his hometown on an impulse, where he unexpectedly meets a group of local friends and forms a band. However, "the sudden, unexpected and irreversible changes" in his destiny does not serve to push him into another suffering situation which he had experienced in the capital; on the contrary, the changes are often served as a chance for renewing the fate in Post-New Cinema. Even in *Orz Boyz*, a tragedy which lead to these two boys' separation is arranged to end the part of their childhood, the magical end still protects this film with a positive attitude and a imaginative tone.

In the second part of this essay, the analysis will be focus on the explorations of this positive atmosphere in Post-New Cinema, which is not only about the mode of stylistic devices and thematic motifs, but also reflecting the need of the general need for the rising local market. However, Post-New Cinema does not only successfully win the local audience back, but also establishes its fame quickly in international film festivals. Both of the distribution rights of *Cape No.7* and *Orz Boyz* in Japan were bought by NHK very soon after their release can be one of the evidences, because NHK have not bought any Taiwanese cinema during the past ten years until 2008.¹⁷

Part II

The Hyper-Space and the New Generation

- Three levels of aesthetic transformations brought by *Orz Boyz*



Figure1. The English poster. It is obviously implying the context will be about the relationship between two boys, living between a fantasy land (an upside-down world) and a real city.



Figure2. The English flyer is composed of images conducted with a carnival-like atmosphere and the diverse techniques.

When marking the features of art cinema, the first part characterized by David Bordwell is its resistance to studio mode of filmmaking, which is mainly dominated by the "cause-effect logic":

Specifically, cause-effect logic and narrative parallelism generate a narrative which projects its action through psychologically defined, goal oriented characters. Narrative time and space are constructed to represent the cause-effect chain.¹⁸

He believes that the logical chain becomes “looser and more tenuous” in art cinema, and is replaced by two factors behind its auteurism: one is realism, and the other is “authorial expressivity”. Bordwell also emphasizes the result of the specific mode of art-cinema text is the “recurrent violations of the classical norm”, which constructs the aesthetic of Taiwan New Cinema.¹⁹ Being one of the most popular local films of 2008, the success of *Orz Boyz* can be analyzed with its adequate variations of the tradition of art cinema, which was persist by Taiwan New Cinema. On the one hand, it does stress realistic contemporary issues and use real locations as Bordwell posits; on the other hand, the young director's authorial expressivity does arrange the narrative with insertion of imaginative and utopian imageries rather than applying a strong cause-effect chain.

Applying original animation by Wang Teng-yu and an extended black-and-white version of “*The Pied Piper of Hamelin*” legend set in Taipei, *Orz Boyz* is certainly one of the most creative works during this fever of Post-New Cinema. In an interview, the director Yang Ya-che has expressed that he is unwilling to follow Hollywood's obsession with special effects and he also believes that creating works from the local perspective is the only way to prevent ourselves from being submerged by the wave of globalization.²⁰ This ambition can also magically respond to this film's slogan “slow down, let your courage from the childhood can catch up!”

In order to track the creative itinerary of *Orz Boyz*, the second part of this essay is going to interpret its success of aesthetic in three major levels. All of them are essentially linked with the most important symbol- hyper space – which has been continuously mentioned and represented during the whole narrative by several visual strategies, with the purpose of displaying an imaginary landscape fabricated by two boys with the strong intention of escaping the brutal realities caused by the collapsing of traditional family values. This concept of hyper-space should not be confused with the critical term “Hyperreality”, which is used by scholars like Jean Baudrillard to criticize the media-saturation of everyday life. This, they maintain, makes it difficult to distinguish true media reporting from propaganda and lies, or to distinguish reality from fiction. The hyper-space of *Orz Boyz*, however, points to a positive and desirable fantasy world.

What the film intends to reveal are the possibilities of different forms of love and dreams, which construct the common theme spreading over the whole Post-New Cinema. Most of these films by the new generation are about the power of belief, which may make people adapt to the uncertainties of life with a more positive attitude – and this is probably the local audience has yearned for such a long time after most of local films have kept displaying fissured hopes imbued with malignant loneliness during the past two decades.

In *Orz Boyz*, the main narrative line is composed of two boys who are classmates in an elementary school -- the one who has been given the nickname “Liar No.1” is always telling classmates that his absent mother lives in Hawaii and sends him gifts very often; however, the only truth the audience can be certain about his family is that he lives with and takes care of his father, who has been suffered from serious mental illness. Another boy, “Liar No.2”, lives with his grandmother. Since both of her sons are not capable of taking care of their own children, she has to bear the responsibility without any other choices. Although she does love her grandchildren (“Liar No.2” and his cousin called “Mei-me”, which means “little sister”), she still keeps reminding “Liar No.2” that he is someone “whom nobody wants”, usually when he is mischievous and unwilling to listen to her words. On the one hand, the belief in hyper-space tightly links these two boys from broken family with a brisk, delightful, and amusing ambiance; on the other hand, under their puerile and romantic dreams about the hyper-space, this film seems to question the parental functions of providing the earliest source of love for children.

Their incomplete families force them to seek outer comforts like friendship or teasing other classmates by making up stories about ghosts or Martians. Whether the listeners of their stories (or lies) are themselves or others, it seems that the ability of storytelling is the only valid vehicle to carry them away from the arid landscape of daily life. According to Liar No.1, the best “advantage” of living in the hyper-space is that you can leap the stage of childhood and directly becomes an adult, which means no more homework, no more school. From this perspective, the existence of the hyper-space has to be examined not merely as a symbol of fairy paradise, but also as a more complex device to resist realities.

The success of box office is mostly attributed to their passions and beliefs in the hyper-

space, which are created by animated film techniques. When a large number of the audience is impressed by these two boys' sense of humor and innocence which remind them of their own childhood, this essay aims to discuss the hyper-space under a complex context of film history and aesthetic. What the hyper-space symbolizes is not only an unpolluted place, but also an enclosed world providing securities when these boys are facing these threatens and cruelties from the adult's world.

In order to emphasize on the status of Taiwan Post-New Cinema on the linear relationship of film history, this part will be written with the comparison between Taiwan New Cinema and *Orz Boyz* in three levels, and each segment will be composed of two units.

From level I to III, the analysis will start from the more integral relationship between characters and the physical environment, and will end with the psychological complexities of characters, which has been categorized as a classical feature of art cinema by David Bordwell.²¹ For the part of Taiwan New Cinema, I will propose its characteristics which are later reflected or transformed by *Orz Boyz*. My intention is not to propose the polarities between these two periods of Taiwanese cinema; on the contrary, I want to indicate how Post-New Cinema grows from the previous legacies and creates something fresh and energetic. For the part of *Orz Boyz*, my focus will be several novelties it brings when being compared with Taiwan New cinema. My proposition is that Post-New Cinema breaks through the shadow of the withering box office with visual and narrative strategies, but still sticks to many creative spirits of the past.

Level I: The New Perspective

The first level of its success is the new perspective provided by this film can finally mend the crevice of the long-term tradition of Taiwan New Cinema, which is mainly centered on the adulthood. Through the lens of physically mature but mentally awkward adults, Taiwan New Cinema is usually stained with uneasiness and anxieties. Therefore, the process of storytelling becomes a tedious, repetitive cycle of searching for remedies, which is regarded as too artistic in most of the local audience's opinion. There are few works like Hou Hsiao-hsien's *A Summer at Grandpa's* (冬冬的假期, 1984), *A Time to Live and a Time to Die* (童年往事, 1985) and Edward Yang's *Yi-yi* (一一, 2000), which have been partly depicted through children's perspectives. The little boy in *Yi-yi* is a good example of childish perspective, who is always taking pictures of the backs of adults. However, his curiosity implies numerous dilemma of adulthood, including the depression of not understanding themselves and the strangeness of own life.

Therefore, there was no work as courageous as *Orz Boyz*, which replaces the major responsibility of narrative completely with the point of view of children and emancipates the audience from all of the restraints which they must confront in daily life as an adult. Both of these boys' broken families imply this film's intention is still aiming to continue the sadness of adulthood; however, the new perspective transfers this tradition of sadness into a stimulating and inspiring attitude towards the irreversible fate.

These two boys deliberately erase the agonies in their unhappy families by their wild imaginations. Through the process of materializing their imaginary world, what the director provides is a breakthrough on the aesthetic, which is at the same time based on everyday life and dreams of common people. As Sung-sheng Yvonne Chang points out, that the consciousness of this elitist tendency decides a diverged direction for filmmakers after the debate of "Commerce or Art?" arousing during 1985-87.²² However, *Orz Boyz* can be seen as a representative which modifies the elitist tendency of Taiwan New Cinema.

Since the elitist tendency is highly involved with the cinematic language of sadness, which is the most successful part absorbed and altered by Post-New Cinema, this specific tradition and alteration have to be analyzed in the first place.

Tradition of sadness and the sense of place: Taiwan New Cinema

What we consider as the tradition now might use to be a novelty. When Taiwan New Cinema is compared with Post-New Cinema as a symbol of the past, its initial novelty of fighting for creative freedom is still influential and essential to the current generation of filmmakers. From its inception, the advantage of freeing themselves from a rigid studio system has made most of the directors from

Taiwan New Cinema develop their creativity with freedom. For example, the first two films of Taiwan New Cinema: *In Our Time* (光陰的故事, 1982) and *His Son's Big Doll* (兒子的大玩偶, 1983) are both composed of short segments by different directors, which involved with many criticisms of social phenomena and government policy. The later work especially emphasizes on revealing the poverty and dark side of urbanization, and used to arouse government's worries of damaging the Taiwanese image.²³ However, since the liberalization of creative freedom had been amply developed, the tendency of exposing negative truths about modern society can never be stopped since then. This tradition has been lasted throughout Taiwan New Cinema and kept by its adherents, until new directors try to alter the way of perceiving Taiwan in a cinematic way. The scholar June Yip has made an adequate criticism about these earliest works of New Cinema, especially the "open pessimism" depicted with frank documents of lower class world with lyrical and intellectual eyes:

Most importantly, the two films diverged from the escapist fantasies of the commercial cinema by addressing social, economic, and political issues, bringing to the screen fresh and realistic images of contemporary Taiwan, and daring to explore with an unblinkingly critical eye the rapid and confusing changes sweeping modern Taiwanese society.²⁴

If we examine Taiwan New Cinema in a chronicle way, the visual context can be seen as an archive of the process of urbanization. Works before and around the mid 1980s are mainly about rural area and the dichotomy between rural villages and urban environment like Hou Hsiao-hsien's *Boys from Fengkuei* (風櫃來的人, 1983), *A Summer at Grandpa's* (冬冬的假期, 1984), *A Time to Live and a Time to Die* (童年往事, 1985), *Dust in the Wind* (戀戀風塵, 1986). These early films of Taiwan New Cinema served as the best explanation of Hou's emotional attachment to rural surrounding and his emphasis on the "specific geographical characteristic of rural locations". June Yip also points out that the rural landscape usually "serves to contextualize the characters within their physical environment".²⁵ In the dichotomy between rural and urban society, it is obvious that he criticizes the negative effects of urban life and glorifies the virtues of rural life mode. For example, *The Boys from Feng Kuei* and *Summer at Grandpa's* are both based on his personal experiences and memories from growing up in the countryside, which are both important elements for symbolizing his sentimental attachment to the native soil. All of the nostalgia emotions he expressed in these films would be an important clue for his later relatively severe and clam criticism for urbanization.

Another reason that I need to specifically indicate Hou's affection for rural Taiwan is because a major characteristic of Taiwan New Cinema has been seen as highly relative with his love for rural landscape – which is "poetic", "lyrical" with specific visual rhythms. Although films from this time is usually famous for its "realism", the unquestionable truth is that they do alter the essence of a city into picturesque moving images by making the great use of long take and long shot. These techniques make spectators immerse in the muted palette of rural landscape, and comprehend the specific rhythms of local surroundings gradually. When analyzing *Dust in the wind*, Haden Guest notices that the tendency of realism has soon been supplanted by a more formal consideration about "rhythm":

Dust in the wind introduces a new formal complexity to Hou's films. It raises the stakes of the "art cinema" explored by his movies and the Taiwan New Cinema in general, reorienting their shared realist agenda to point toward the ambitious attempt of Hou's later work to redefine the very parameters of narrative cinema.²⁶

However, the poetic rhythm has faced a transformation itself. After "A Proclamation for Taiwanese Cinema" at 1987, the modern city started to replace the picturesque countryside. In this manifesto, directors including Hou Hsiao-hsien and Edward Yang express their strong will to create "alternative cinema" to fight for the system excessively controlled by government and media.²⁷ What they were looking for is a completely free form of artistic expressivity. The examples are like Hou's *Daughter of the Nile* (尼羅河女兒, 1987), *City of Sadness* (悲情城市, 1989), *Millennium Mambo* (千禧曼波, 2001), Edward Yang's *The Terrorizers* (恐怖份子, 1986), *A Confucian Confusion* (獨立時代, 1994), *Mahjong* (麻將, 1996) and *Yi-Yi* (一一, 2000), and Tsai Ming-liang's *Rebels of the Neon God* (青少年

哪吒, 1992), *Vive l'Amour* (愛情公寓, 1994), *The River* (河流, 1997), *The Hole* (洞, 1998) and *What Time Is It There?* (你那邊幾點, 2001). Tsai's works, in particular have been seen as trilogy depicting the postmodern conditions of Taipei. According to Gina Marchetti, Tsai expresses the postmodern metropolis as a place "where modernity in all its forms seems to be falling apart just as leaky plumbing ruins any dreams of economic prosperity and progress."²⁸ Thus, the process of artistic development of Taiwan New Cinema clearly corresponds to the process of urbanization, which becomes the main source of "the tradition of sadness" with its result of alienation and pressures. Taking Hou's *Daughter of the Nile* as the instance, spectators can see that the protagonist is a teenage girl immersed in a cultural space made up of Chinese cultural traditions, native Taiwanese beliefs, American consumerism (fast food restaurants), and Japanese popular culture (the comic book "*Daughter of the Nile*" she was indulged in). In "The Visible and Invisible Cities: The Space and Gender in *The Daughter of Nile River* and *Millennium Mambo*", Cheng Mei-li points out the transformation of urbanization by comparing the two different lived experiences. The early stage of modernization is shown in *Daughter of the Nile* by daily routines, including reading comic books and working in western fast-food shop. In this kind of urban experiences, teenagers may be confused about their identity, but still keep awake when staring at everything around them. *Millennium Mambo* offers another observation of young people in the capital, who already lose original thoughts about their own identities.²⁹

Bathing in the shock of urbanization, the city is usually perceived as an enclosed space confining inhabitants in Taiwan New Cinema; on the contrary, the city is depicted as a labyrinthine amusement park by the juvenile imagination in *Orz Boyz*, which is woven with their distorted understanding of realities. This difference on perceiving daily environment constructs the first characteristic of its visual aesthetic. In other words, the strategies of perceiving and constructing the meaning of a "place" have changed and played as a main role in the aesthetic difference between New and Post-New Cinema. The changes in filmic styles do not only involve with formalism, but also with the ways people experience the environment.

Opposed to commercial cinema, which is usually based on a specific narrative pattern pivoted on characters' adventures and is correspondent to what Bordwell terms as "cause-effect chain"³⁰, one of the major characteristic of Taiwan New Cinema is that "the aesthetic in place" surpasses the existence of characters by absorbing their vitalities. Although this major part of aesthetic has been transferred by Post-New Cinema, the axis of its concept is still preserved in the understanding of place in *Orz Boyz*.

The resistance to sadness of *Orz Boyz*

The most obvious difference between *Orz Boyz* and Taiwan New Cinema is that the new perspectives of these two boys bring a different way of understanding and expectation of this world to the film, which is mainly focus on how they enjoy the moments of dreaming instead of immersing in their unhappy situations.

The audience may resonate most with this opposite perspective from Taiwan New Cinema that *Orz Boyz* applies, which can be regarded as a breakthrough of the "tradition of sadness" with a bittersweet flavor. Since these two boys from broken family are trying to reverse their bitter situation into a carnival, the "tradition of sadness" from the past can be served as an antithesis when analyzing the aesthetic of *Orz Boyz*.

During the process of the whole narrative, the director incorporates various subtle details with a brave presentation of an original animation. The first detail appears in the opening scene, which initially makes spectators confused about the vague patterns of colors and lights. With gradual changes of the focal distance, they will finally see a little boy trying to circle the scenery in front of him by fingers. Initially, spectators may assume that this boy is observing a piece of abstract work; however, they will soon realize these blurring patterns are actually childish graffiti on the wall of the drainage in an anonymous region of the metropolis (the passing train in the background suggests the urban location). If this scene were from a film during the period of Taiwan New Cinema, it would be an implication of a certain form of mental stress in urban condition, and the drainage would be presented as a secret path for releasing dark sides of mind, including fear, hatred, desires and all the other thoughts adult may feel the need to hide from the city's surveillance. However, the early

appearance of the drainage in *Orz Boyz* is regarded as a hint for the later imaginative world- the "hyper-space", where these little boys yearn for visiting. The negative powers of urban life are now translated into the sources of creativity when spectators are lead by these boys to re-discover various ordinary corners in the city, including public arenas and private homes. In other words, although the city in *Orz Boyz* may look as gloomy as the city repeatedly represented in Taiwan New Cinema, the perspective chosen by the director transfers the sad atmosphere into a wild adventure.

Since the opening scene, spectators can realize that this story is about many close-ups of beauties in daily life, just like what the little boy did in front of the chaotic graffiti – to see the existence of a single life/detail that they really want to see, but ignore the additional parts, which seems to be too ugly to bear.



Figure3. The "Kada king", who is presented as a super idol in this film.

The second detail is the curiosity towards "eggs" of Liar No.2. When he is alone at home, he likes to hide himself under the desk, using the flashlight to check if there are any baby chickens inside the eggs. This curiosity is kept by his desire for the "vending capsule (egg-like) toy" which provides a coupon for exchanging a shining model of the cartoon character "Kada king", which leads to a crucial quarrel between him and Liar No.1. In the end, when Liar No.2 is on his way to look for the hyper-space, he holds a huge ostrich egg. With his childish perspective, every kind of egg is like an undiscovered treasure, or a trigger for the performance of imagination. His persistence of finding a baby chicken starts from his belief in the mystery of birth, which is also a huge issue in his own life, since spectators can never see the presence of his parents throughout the entire film. However, the difference between *Orz Boyz* and Taiwan New Cinema emerges from these small details. Whether it is a picture framed by fingers or a huge egg he holds with arms, they are all symbols of a more liberating perspective, which allows a more fluid atmosphere with the insertion of dreams. Although one of the major tasks of *Orz Boyz* is revealing the social issues, which is much like the emphasis of Taiwan New Cinema; however, it is clear that *Orz Boyz* aims to evocate different emotions when revealing these social problems like single-parent family by incorporating various symbols of imagination to replace the indulgence in sadness.

The insertion of an original animation comes along naturally with these subtle details spreading everywhere in this film. This animation shows two major functions: first is the emphasis of the power of narration and fiction, which initially appears when Liar No.1 is reading the story "Happy Prince" to Liar No.2 in the school library. His talent of storytelling later extends to his lies about his absent mother and the "hyper-space". The whole film is trimmed with snippets of various narratives; besides "Happy Prince", another incorporation of the famous fairy tale "The Pied Piper of Hamelin" also adds more colors to the puerile perspective in this film. Both fairy tales are inserted with a formal action of storytelling, which implies the unreality of hyper-space. "Happy Prince" is represented as a story book that Liar No.1 reads to No.2, and "The Pied Piper of Hamelin" is represented as a black and white documentary of folk legend screening in a "Monster's theater". Because these boys can reach the fantasy land much closer through the action of storytelling, both fairy tales can be seen as the basic versions of the hyper-space.



Figure4. *The Happy Prince*.



Figure5. The monsters' theater. Figure6. The audience.

The second function of the animation is relevant with another important narrative line outside the hyper-space, which is to express their craziness for a cartoon idol called "Kada king". However, these two lines are overlapped because of the animation of similar style and similar characters.

By using the equivalent visual strategies, their dream (jumping into another carefree world) and desire (owning the latest model of "Kada king") do not distinguish from each other. The construction of the fantasy land is mixed with the color of consumerism, which is one of the daily routine of urban life.

According to Christian Norberg-Schulz, the definition of place is "a totality made up of concrete things having material substance, shape and colour," and an 'environmental character', which means the essence of place will be determined by these objective terms. The basic principle of this concept comes from everyday experience, which is composed of different actions taking place in different environments. Norberg-Schulz places emphasis on the everyday phenomenon of the possible varieties brought by daily routines:

"Similar" functions, even the most basic ones such as sleeping and eating, take place in very different ways, and demand places with different properties, in accordance with different cultural traditions and different environmental conditions. The functional approach therefore left out the place as a concrete "here" having particular identity.³¹

Both New and Post-New Cinema present their characters by detailed descriptions of many daily routines, which are symbols of specific perspectives chosen by directors. When art cinema is seen as a way of expressing with the stress on "rhythm", the chosen point of view is crucial to the style of this lyrical expressivity. However, Taiwan New Cinema had never embraced consumerism and popular culture in the positive way as Post-New Cinema does.

Orz Boyz is not the only film of Post-New Cinema that expresses a passion for popular culture, which constructs an important clue of basic daily routines in the urban life. The best example is *Cape No.7*, which is about Japanese popular music and local bands; or *Winds of September*, which is about the rising and collapsing of professional local baseball league. All of these films embrace the popular culture in a passionate way, instead of keeping a calm distance as observers or critics. Instead, they all present an identity of a real participant in popular culture, which is very different from Taiwan New Cinema. This tendency encourages new directors to present the city with more "possible varieties", and that is how they present the kind of everyday experiences, which can be easily identified by most of the common people. In other words, although the tradition of sadness in Taiwan New Cinema was undoubtedly created with the intention of depicting perspectives of common people, it is still hard to be identified by most of the general audience. After the thematic motifs are gradually

turned to a more obvious criticism and introspection on local identity under the global phenomenon of urbanization, New Cinema has been more and more restricted to a certain group of the audience. The reasons for the elitist tendency of Taiwan New Cinema was partly because of its bold and honest revealing of common people's sufferings from urbanization, but also because of its ignorance of the pleasures to be derived from urban culture.

Based on this passion for popular culture, the animation part in *Orz Boyz* is fabricated as a splendid 'hyper-space' against other realistic parts, which means it possesses the characteristics of hyper-space in both of the contextual and visual ways. The director has explained his purpose of making this film is to "bring a happy viewing experience to children, and make the adults can go back to their childhood for a brief moment"³², which is achieved and supported by the application of this animation. The continuity of the total narrative seems to be suspended because of the animation, but the childish logic is more suitable by this narrative strategy.

Level II: The New Memory Strategy: erasing the distinction between dream and reality

The second level aims to correspond to the social reality with another memory strategy, which has not been explored by Taiwan New Cinema well enough. Since the hyper-space is depicted by naive and dreamlike imagination, the solid foundation of this invisible space is their inability to discriminate dreams and daily life. Bordwell proposes that by applying realism and authorial expressivity, the characteristics of spatial and temporal fabrications in art cinema can be analyzed in two aspects: one is "documenting factuality", and the other is "intense psychological subjectivity". He believes that when the two parts collide with each other, the "illusion-reality" dichotomy will appear.³³ In the first level, the insertion of animation has been individually analyzed because of its unique connection with the childish perspective. In the second level, the analysis will step further into the memory strategy evoked by its visual devices.

Memory and Anonymity

Being categorized as "art cinema", the main characteristic of Taiwan New Cinema is the experimental attitude of telling stories in a more realistic way; in other words, in a way which can expose the bitter depth of common people and daily life. After all, ordinary life can never be as exciting and dramatic as the Hollywood cinema presents, on the contrary, most people's life are stuffed with endless chores and unchangeable routines, which comprise each individual's own impasse. When Hollywood cinema treats characters as the centre of romance or adventures, those directors who devote themselves to art cinema do not fear of imprisoning their characters inside the interminable daily life.

Since the history of Taiwan New Cinema after the mid 1980s is evolved with the process of urbanization, we should focus now on the transformation of "the sense of place".

Works from this period of Taiwan New Cinema are usually about the encounters of strangers in a wasteland-like city. For example, here is how Taiwanese film critic Chiao Hsiung-Ping described Tsai Ming-liang's works:

The River(1997) and *The Hole*(1998) all pivots on individual person's inner world, and Tsai reveals his lack of trust on any kind of communication and human relationship. In his films, all kinds of ethics are separated by visible and invisible spaces, and human beings all stay in the small spaces created by themselves with enjoyment/fear of their claustrophobia. In this postmodern urban society, traditional values of family have been destroyed.³⁴

This kind of transient intimacy pervading in Taiwanese cinema during the 1990s can be regarded as echoes to this bleak urban wasteland, and everyone is depressively waiting inside his own enclosed room for the possible chances of emotional communication. For characters in Taiwan New Cinema like Tsai Ming-liang's *Rebels of the Neon God*, *Vive l'Amour* and *What Time Is It There?*, spectators can witness that channels in cities are all sealed by an invisible high wall. Thus, what Taiwan New Cinema after the mid 1980s presents is the collective situation from individual's loneliness. Since characters are like anonymous travelers wandering in a ghostly way, memories are not important anymore, nor are the places memories are used to attach to in daily life. This characteristic can respond to what French anthropologist Marc Augé has mentioned in *Non-Places: Introduction to an*

Anthropology of Supermodernity (1995), that modern cities are full of examples of "non-place", like a hotel, an airport or a supermarket which are places of transience that do not hold enough significance to be regarded as "places." The sense of place which was used to be a major characteristic of Taiwan New Cinema has been challenged by the process of urbanization.

On the contrary, Post-New Cinema implies a strong emotion towards the places linked with memories as the earliest works of New Cinema. For example, the drainage in *Orz Boyz* is used as an emotional evocation. It is the place where the audience first encounters Liar No.1 and No.2, and when the film is near the end, it is still the place where No.2 wanders around because of missing his friend. The following paragraph will focus on how *Orz Boyz* achieves to draw the identification of the audience by the memory strategies.

Dreams, memories, and imaginations of the common people

In the same interview quoted earlier in this essay, the director of *Orz Boyz* mentioned the specific reason of breaking the cause-effect chain:

Our memories of childhood can never be a logical story with a proper start and a proper end; however, the memories that we will repeatedly review are all about "emotional impacts" and "a sense of the surrounding", which are like a fragmented prose written in a casual style. Although the order may be changed, and the ending may be different because every one has their own interpretation, the authentic feeling of the memories should still be the enriched senses that we used to attain. Because of above reasons, *Orz Boyz* becomes a work composed of several short stories implicating with each other, which are wandering between "the fantasy of animation" and "real childhood".³⁵

In this paragraph, the director points out that the mixing of fantasies and realities is an important device of the way people remember. Memories work like fantasies, or the ability of storytelling. *Orz Boyz* explores the unreliable nature of memories, which are used to weave our own understanding of ourselves.

The hyper-space in this film is used as an example to prove the fragmented characteristic of images evoked by dreams. The sociologist Maurice Halbwachs has pointed out the past can never be completely repeated in dreams; in other words, the memories represented by dreams can be nothing more than adaption from originals. Our dreams are different from memories because of the spontaneous editing of subconscious, which is deeply rooted in the ambiguous zone of memories. However, according to his article "Dreams and Memory Images", our dreams can never reach certain conditions in real life:

Likewise, if the series of images in our dreams does not contain true memories, this is because, in order to remember, one must be capable of reasoning and comparing and of feeling in contact with a human society that can guarantee the integrity of our memory. All these are conditions that are obviously not fulfilled when we dream.³⁶

Compared with works of Taiwan New Cinema, which are usually regarded as realism no matter how "artistic" or "poetic" it might be, *Orz Boyz* is expanding the dreamy world where normal sensations can not be fully fulfilled. Any single sign in daily life will be blend with dreams and presented as a clue, indicating the way to the hyper-space they are trying to arrive. Since the importance of dreams has been addressed more than it did during the period of Taiwan New Cinema, what *Orz Boyz* has achieved by the symbol of the hyper-space is the juxtaposition of fantasies and realities.

In the very beginning of this film, Liar No.1 and No.2 were lying to classmates about Martians living in the warehouse. This is their first lie/imagination about invisible creatures. The second one is about the statue in the campus, which Liar No.1 has insist that he had witnessed it woke up and walked around during the night. The third one is the ghost imagined by No.2 when he visited a modern community, where the funeral of Ally Lin's mother was held. All of these imaginations are ended up like comedies with black humor, and are all centered on a similar motif: disappearance. The statue that No.2 witnessed of coming alive disappeared in the next morning, but that is because it was torn down and stored in the warehouse by the school. The funeral was never revealed because it was held in an enclosed modern apartment, where spectators can only see a white paper written "There is a

funeral inside" on the front door. Even the joke about Martians is also about some form of disappearance, because Liar No.1 and No.2 lied to classmates that if they threw money into the dark room where Martians were staying at that moment, they would be repaid by more money. However, a large number of money thrown into the dark hole of warehouse was gone, and classmates were mad at these two boys.

In "The impossible task of Taipei films", Yomi Braester argues that "To fully represent the changing urban environment, a film would have to address what has already disappeared".³⁷ This point of view is responded by *Orz Boyz*, which locates most of the film in a poor and traditional neighborhood in Taipei. Without indicating the precise era and location, both of the areas that Liar No.1 and No.2 live have nothing to do with our expectation of a modern capital. According to Yomi Braester, the future Taipei films will be about "a sign of the full disappearance of Taipei's daily life under the gloss of the city's gentrification"³⁸, which is practiced by *Orz Boyz* from various stark contrasts locating right outside their communities. The first example is a group of modern buildings on the opposite bank of the hut where Liar No.1 lives with his father. The second example is the spacious asphalt road outside the old-time style community where No.2 stays with his grandmother and cousin. The third example is a typical urban architecture where their classmate, Ally Lin, who always look elegant with her moderate smile, lives in with her father who can only be seen his vague figure throughout the film. It is obvious that both of these two boys' residences are part of the "disappearing landscape" of the contemporary city, and their wild imagination of the hyper-space can also be seen as an action of denoting the disappearance of their current lived experiences.



Figure7,8.



Figure9.

Figure7,8. In this scene, these children try to transfer themselves into the hyper-space by the power of electric fans. The beauty of this scene is similar to the astonishing shots in French director Jean Vigo's classic work *Zéro de conduite* (1933).

After experiencing various kinds of "disappearance" (death and demolition) and "absence" (their absent family members), the hyper-space acts as a vehicle to take them away from these daily frustrations. Therefore, the point of the hyper-space is not only about "entering into a new world", but also about "saying goodbye to the past that they do not like to immerse in". One of the most beautiful scenes in this film is their experiment of the hyper-space. Since they believe that they can be blown into the hyper-space with enough wind powers produced by electric fans, they collect a large number of fans and practice the experiment in Liar No.2's place. By applying the slow-motion cinematography, the director creates a poetic atmosphere by the picturesque image of fling feathers. In the end of the experiment, all of them shout "Good-bye to everyone", which is also a suggestive way of saying goodbye to the third participant, Ally Lin, who has just gone through the sorrow of losing her mother and was going to move very soon. In other words, they are actually saying goodbye to the

girl with packed emotions when they are pretending to wave farewell to the reality. The excessive emotions are also evoked by the beautiful string-music, which is also the theme music of this film.

By extension, the disappearance of the poor area they live can also be explained by the architect Rem Koolhaas's concept of "Junkspace", which he also links with the "utopian possibility". By applying the metaphor of a screensaver, Koolhaas points out the characteristic of a junkspace is because of "its refusal to freeze", which brings the "instant amnesia".³⁹ This description corresponds to the area where these two boys grow up. Their childish perspectives allow them to see through the dark clouds of the gloomy part of the metropolis, and to rebuild a place that they are willing to belong to. Although these boys are always dreaming for the hyper-space outside the real streets they live in, they are actually transferring the daily surroundings into another hyper-space.

Through the little beauties they encounter in different urban environments like the drainage, the market, the streets, and the exit of the underground station, the city is imbued with the color of a fantasy land from their innocent perspective. As Koolhaas has implied, there is beauty concealed everywhere in the contemporary city to create aesthetic experiences:

The color variations in the fluorescent lighting of an office building just before sunset, the subtleties of the slightly different whites of an illuminated sign at night...acts like a potent drug; it induces a hallucination of the normal.⁴⁰

By interpreting daily sensations as aesthetic experiences, this film does not only present the blurring border between dreams and realities, but also aims to erase the distinction between these two until they are assimilated by each other. Therefore, the hyper-space does not only exist in the colorful animation, but also vividly breathes in the narrow streets and open market that the boys run through everyday.

Comparing *Orz Boyz* and Taiwan New Cinema, the difference between their memory strategies might be elucidated by British Philosopher Gilbert Ryle's *The Concept of Mind* (1949), in which he indicates who the nature of our identity can be operated with memory, and the last major disappearance near the end of the narrative can be used as an example.

Ryle argues that there are two forms of the verb "to remember". The first one is the ability of "not forgetting" or "bearing in mind", which we learn through repetitive and habitual experiences. The second skill is termed as "actual reminiscence" or "recall", which is related with the "narrative skill" by Ryle.⁴¹ It is obvious that *Orz Boyz* is more dependent on the second skill, which is mainly composed of the ability of recalling memories from deep inside you heart and transferring them into a personal story.

The most powerful presentation of "actual reminiscence" appears in the end of this film, which is shot in a water park where these two boys used to dream of entering the hyper-space from. After some accident, Liar No.1 left No.2's life without pursuing the dream together. However, spectators are unexpectedly to witness their re-union when seeing a boy, who looks very much like No.1, climbing up the waterslide and being stopped by a lifeguard, who asks the little boy: "How come it is you again? Haven't you had enough of the waterslide?" and the boy answers: "But my father told me, I have to play it for one hundred times then I can reach the hyper-space!" The lifeguard is surprised by the answer, and finally gets up from his deck chair. The director does two close-up for this moment, one is on his face, and the other is on an old key chain of "Kada king" he holds tightly in his hand, which was a gift from Liar No.1. Spectators can easily realize that during the years after their separation, Liar No.2 retains the memory of the hyper-space and even works in the same water park they used to dream about.

However, the director does not really present a concrete figure of No.1. Spectators can only see that the grown up No.2, facing the camera and doing the same thing as he did in the opening scene again- to circle the scenery in front of him by fingers. The disappearance of an embodied existence of a grown up No.1 implies how memories help us to build up our awareness towards the world and ourselves. Therefore, the appearance of Liar No.1 is not as important as the truth that he always lives inside No.2's mind, and this strong impact on him can be explained by the "unstoppable flight into the past" pointed out by Ryle. This philosopher argues that our self-awareness is constructed by endless layering of commentaries and opinions about the past.⁴² From the narrative strategy, *Orz Boyz* can be read as a film composed by the overlapping of memories and the present.

All the different forms of disappearance stimulate the need of “actual reminiscence” and “narrative skill”, and are practiced by the unstoppable flight into the past.

This kind of narrative skill is used to substitute the previous narrative strategies of Taiwan New Cinema, which were usually constructed with a cool distance from past memories. Besides, what the director of *Orz Boyz* aims to evoke by “actual reminiscence” and “narrative skill” are the emotions of empathy. Therefore, this film successfully evokes the audience's own memories of their childhood, and even encourages them to dream what they used to dream as a child.

Level III: Introspection on Taiwanese Identity and the portrayal of common people

The third level is about how Post-New Cinema inherits the introspection on Taiwanese identity which has been emphasized by Taiwan New Cinema. This inheritance is expressed by the frequent use of Taiwanese dialect, the invention of original cartoon idol, the traditional family values and the reference to local popular culture. All these characteristics imply that *Orz Boyz* is not separated from the tradition of Taiwan New Cinema; instead, it is an extension and variation. Although the trademarks of Taiwan New Cinema like long takes and stationary camera are all replaced by more animated cinematic strategies, the local values and spirits are still accentuated throughout the narrative with an even more positive attitude.

However, after the early years of Taiwan New Cinema, which were more surrounded with a clear consciousness of local history, the later period of New Cinema was immersed in a more alienated perspective of urban people's mental sufferings. Therefore, the local identity was constructed through the tenuous introspection of psychological complexities, and this kind of slowness is created from the characteristic of art cinema, as Bordwell indicates that “art cinema is less concerned with action than reaction; it is a cinema of psychological effects in search of their causes.”⁴³ However, he also emphasizes that the psychological effects are not random, but encompass “a spectrum of possibilities”.⁴⁴ Outside the various stylistic devices, another part that *Orz Boyz* does successfully achieve is shaping characters with a spectrum of possibilities. Like the biggest box-office success of 2008, *Cape No. 7*, *Orz Boyz* also provides characters from a diverse range of ages and vivid personalities. In fact, the success of Post-New Cinema has been attributed by many film critics to the new way of presenting characters. In the final analysis, this essay intends to explore how *Orz Boyz* transfers the introspection of Taiwanese identity with a more positive attitude, which is composed of a narrative full of lovable characters.

Mental Sufferings

In Taiwan New Cinema, inner psychological turmoil can contradictorily evoke a sense of serenity. The visionary stillness and mental sufferings are tranquil yet contagious, affecting the outside audience. This aesthetic of art cinema has been popular with a certain group of audience, but it does not seem to work well for the local audience. However, the artistic achievements of Taiwan New Cinema can never be dismissed for its failure on box office. When this essay tries to emphasize a more positive attitude exuded from Post-New Cinema, my intention is not to deny the stylistic devices and thematic motifs of New Cinema. On the contrary, Post-New Cinema has absorbed most of the social issues from its predecessor, and has transferred these thematic motifs with more visual pleasures, which are kept with profound thoughts on Taiwanese identity.

In the following paragraph, “Taiwanese Identity” in New Cinema will be studied.

In “Toward the Postmodern: Taiwanese New Cinema and Alternative visions of Nation”, June Yip points out that throughout the 1970s, which was the time right before Taiwan New Cinema emerged, there was a collective yearning for incorporating daily life into various forms of creative arts, including literature, painting, music, performing art and also folk art (especially puppetry). Besides, the awareness of preserving historical heritages and magazines devoted to folk art also appeared as popular issues during this time.⁴⁵ Scholars point out the visibility of Taiwanese cultures had been regained by the nativism of 1970s, which was predominantly supported by nativist literature, the important creative source for the early New Cinema.⁴⁶ However, June Yip proposes that this fever of local spirits seem to skip the cinema world. Therefore, responding to the awareness of cultural identity would later be seen as a major task of Taiwan New Cinema.⁴⁷ Scholars have seen the braveness of expressing more realistic issues and local spirits as “an urge for self-expression”. This self-expression is linked with a persistent reverberation against the marginalization of local culture. Besides, the

contemplation on local identity fostered screenwriters and filmmakers into “a return to daily practice of Taiwanese language and behaviors”, which is still the main thematic route taken by contemporary filmmakers.⁴⁸

The awareness of cinema’s potential as a symbol of nationhood rapidly grew when Taiwan was firstly facing the hegemony of globalization in the late 1980s. The powerful Hollywood culture forced filmmakers to ponder over their Taiwanese identity and responsibility. According to scholars like June Yip, filmmakers turn to link themselves with “Third Cinema”, in order to seek for complete independent rights of their own cinematic culture. Both New Cinema and Third Cinema separate themselves from commercial cinema with a “more focused address of the ‘national’”.⁴⁹ Therefore, the mutual need for creative freedom is not only about the loosening of government power, but also about a more positive consciousness of Taiwanese nationhood.

June Yip also argues that the cinematic approach which makes these directors separate from the rigid but complete studio system reveals its characteristic of being “intellectual and meticulous”.⁵⁰ This elitist tendency also responded by the emergence of Film Library, Golden Horse International Film Festival, and the professional film critics. All these factors make directors start to believe in the power of cinema can be magnified by educating the general audience.

However, after the success of Hou’s *A City of Sadness*, it seems the way they presented Taiwanese identity was not accepted by the general audience anymore, and this truth was cruelly shown in the box office. Since then, the elitist tendency seems to depart Taiwanese cinema away from the mainstream.

The contemplation on Taiwanese identity has been inherited by Post-New Cinema, which is still focus on the ambiguous effects of urban life. Just as Jameson points out in *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, that the urbanization of Yang’s films can not be equal to the assumption that Taipei is a modern and Western-style city,⁵¹ and the contradiction between global culture and local identity encourage directors to cautiously contemplate on the “Taiwanese experience” throughout the process of filmmaking.

The contemplation of Taiwanese identity has been seen as a critical survey of the lost values of humanity under the hegemony of urban culture, and the aim of New Cinema is to evoke the power of meditation. Since the inception of Taiwan New Cinema, Taipei has been repeatedly represented with a depressive imagery and people are all like puppets controlled by the huge body of city. They rely on TV, newspaper and telephones, but not on real intimate relationship. Films of this period try to take off the “cool” mask George Simmel has mentioned: “To live in a city means to learn to be able to stay cool, that is able to select autonomously with respect to encounters and commodities being offered”⁵² and push the characters into a deep hole of self-confession and mental sufferings. In Richard Sennett’s concept, the necessary element for an ideal city should be linked with the efficiency of introducing social existence to its inhabitants: “The ills of the city are not mechanical ones of better transport, better financing, and the like; they are the human ones of providing a place where men can grow into adults, and where adults can continue to engage in truly social existence.”⁵³ Sennett did point out that although the ideal concept of urban planning is bringing people together into a more sociable situation, what affluent society in the last two decades has shown is that the received notions of community are in fact a way for people to hide from each other, and that the product of hiding is solitary and indifference.⁵⁴

In Taiwan New Cinema, there is an obvious tendency of depicting people who fail on engaging in truly social existence; on the contrary, they are separated from the functional social part of the city, and portrayed as lonely individuals. This tendency still exists in post -new cinema but undergoes both aesthetic and narrative changes, which will be developed as the focus of my argument.

Focusing on the shattering of traditional family values, Taiwanese cinema after the late 1980s demolishes the cultural idiom that homely intimacy should be the foundation of everything. Family is no longer “the microcosm of the world” Sennett describes, but a polarizing dimension superseded by extreme alienation and conflicts.

New Cinema witnessed the process of urbanization and the transformation of “Taiwanese experience”. However, the exploration of inner emotional turmoil is like stepping into the depth of a rainforest, leading the result of alienation. The emergence of Post-New Cinema provides a new perspective of the lived experience and encourages the audience to face another aspect of humanity, which is more about self-confidence and positive values.

Looking for a positive attitude



Figure 10. On his way to the hyper-space, Liar No.2 holds a huge ostrich egg. The poster on the bus was written "hyper-space, I am coming!", which serves as a silent manifesto for the boy.

Comparing New and Post-New Cinema, we can easily notice their shared characteristics, including the liberal expressivity, the natural acting style, the location shooting, and the emphasis of Taiwanese identity. However, there must be something in Post-New Cinema that offers the audience an additional visa to the realm of imagination. This can be discussed from the different screen experiences provided by these two periods of cinema. Although revealing the social problems is still a major thematic motif in Post-New Cinema, the difference is that the extreme alienation and conflicts of New Cinema have been replaced with more descriptions of warmth and love, which are usually presented humorously. Therefore, the audience will not feel the constraints of the problems from characters, which they frequently feel when watching Taiwan New Cinema; instead, they can finally enjoy the ease of watching a good film.



Figure 11. The Water Park at the seaside is represented by animation, and this implies that this place has never been seen as a true existence in reality by the childish perspective. The Water Park is just like a tunnel for them to reach the perfect fantasy land. However, the combination of imaginative and real worlds reminds the audience that the destination of a perfect dream will still bring us to land in the reality.

Although the director has indicated that this film is "composed of several short stories implicating with each other, which are wandering between "the fantasy of animation" and "real childhood"', the narrative still converge in the end by the process cinematography of the hyper-space and the real seaside landscape. The end of *Orz Boyz* is Liar No.2's journey of looking for the hyper-space by himself. Since Liar No.1 decided to steal the model of "Kada king" for Liar No.2, he was caught and forced to leave his father and friends. Ironically, his disappearance leads to their separation, but also fosters the completion of Liar No.2's journey to the hyper-space. He follows No.1's instruction: "Go to the Water Park locating at the seaside, climb up the highest water slide, and play it for one hundred times. When you hit the one hundred times, you will be automatically transferred into the hyper-space". When he leaves the empty bus and walks towards the seaside alone, the scenery extended in front of the audience is the process cinematography of the Water Park made by animation and the real landscape with a vast sky, which offers a rich play of imagination.

The shots of No.2 climbing up the stairs for the waterslide are inserted with the animation of Water Park, and this strategy strengthens the atmosphere of magical realism, which is the aesthetic

outlined by the concept of the hyper-space. In other words, the hyper-space can never be fully entered until it is combined with daily reality. The awareness of their own lived environment shapes their imagination towards the hyper-space. The final result of the hyper-space is functioned as a formal exposition, which aims to embellish their daily experience. This is a narrative strategy that had never been considered by Taiwan New Cinema before.

Not until he starts this lonely journey of seeking the hyper-space does No.2 prove that he can grow up without the companionship of No.1. The director describes the feeling of being forced to grow up in a more tender way than Taiwan New Cinema, and offers more positive thoughts about the unavoidable stages of life. The journey is arranged in the end of the film, as No.2's tranquil soliloquy opposed to their previous image of mischievous noise-makers. The profligate use of childish perspectives has been matured by the effect of the process cinematography, which implies the inevitability of frictions in life.

Besides the intense friendship between these two boys, *Orz Boyz* presents characters from different communities and personalities, which are all served to outline the puerile perspectives of these two boys. By the narrative strategies of applying various characters, this film can avoid the situation of depicting only two children's daydreams; instead, it can be a vivid portrayal of many common people in Taiwanese society.

As I have mentioned in Level 1, that "Taiwan New Cinema had never embraced consumerism and popular culture in the positive way Post-New Cinema does", this attitude towards popular culture is also involved with the more positive introspection on the Taiwanese identity. The old key chain of "Kada king" that Liar No.2 cherishes throughout his life is a strong response to popular culture, which was a main support for their childhood. Therefore, the old key chain proves that popular culture is not always about looking after the current fashion, but can also mutate into nostalgia with strong emotional attachment. About the attachment of abstract emotions towards concrete existence, Halbwach argues that our memories need "a fixed framework within which to enclose and retrieve remembrances" since our thoughts and feelings are incapable of providing the stability.⁵⁵ Although Halbwach relates with the working of memories is a more vast existence – buildings and the solid environment, No.2's emotional attachment towards the old key chain can still be understood as his personal way to make his childhood immobile. Therefore, the message delivered by *Orz Boyz* is that popular culture is not toxic to people's awareness of the world; on the contrary, it can serve as a mirror full of reflection on humanity.

In *Hop on pop: the politics and pleasures of popular culture*, a new generation of scholars with the commitment that popular culture is an important part of our lived experience starts to pave the way for the new culture studies. This anthology argues that the popular culture is neither "progressive nor regressive",⁵⁶ rather, it is a complex fabrication formed with historical context in the epoch of capitalism and involved with how people make sense of their own identity.

By pointing out that "Popular" is originally from the Latin word *popularis*, which means "belonging to the people", they argue that popular culture used to symbolize "a country's citizenry or a political system carried on by the whole."⁵⁷ From a panoramic perspective, the reason why *Orz Boyz* selects the cartoon idol to link the reality and the fantasy is because of an ambition can easily evoke the collective memories of common Taiwanese audience. From generation to generation, children all behave like Liar No.1 and No.2, dreaming about their cartoon idol. Therefore, the era of their childhood is not indicated specifically, in order to correspond to a general lived experience of Taiwanese children, instead of only to a certain generation. Since the 1920s, critics like Gilbert Seldes already started to group high and popular arts together as "public arts", which both belong to the same phenomenon.⁵⁸ These similar perspectives all imply that popular culture is an appropriate path for analyzing the mutual experience of collective characteristics of humanity. From this point of view, the strategy *Orz Boyz* takes for contemplating local identity is on a different direction from its predecessors, who avoid incorporating popular culture as they are unaware of the pleasures and stability it may bring to common people's identities and memories.

Conclusion

The abrupt emergence of Post-New Cinema seems to happen in a blink of an eye, but it definitely grows from the embracing of the past. The three levels this essay explored aim to give evidence that the intention of filmmakers from the new generation is to elaborate yet differentiate the

legacies of their elder masters. This essay proposes that the relationship between New and Post-New Cinema is closer than people might think.

Although these two phenomena seem to diverge from each other in appearance, after the comparisons of perspectives, memory strategies and introspections on Taiwanese identity, we can make a more synthetic conclusion, which is going to start from the “original intention” of both phenomena. In *Island on the edge: Taiwan new cinema and after*, Chris Berry and Feii Lu point out the most important common characteristic of directors from Taiwan New Cinema is their mutual concern for “filming Taiwan’s history”, which marks their drastic variations from unrealistic love stories and martial-arts films of the 1970s. Furthermore, they consider Taiwan New Cinema is cutting edge in two ways, which are both thematic and cinematic:

They did not pursue the dramatic structures based on conflict that characterized the established mainstream Taiwan cinema, but abandoned the models of stage drama or entertainment to pursue observational realism and modernist expressionism.⁵⁹

Another important volume about Taiwan New cinema, *Taiwan film directors: a treasure island* also points out the important step:

The New Cinema in Taiwan was a distinct step away from the pedagogical orientation of healthy realism, the commercialism of studio genres, and the eclectic provincialism of Taiwanese-language films.⁶⁰

This braveness generated from the desperate aspiration for making films for “real Taiwanese people” is now inherited by Post-New Cinema again. From the two-part survey of this essay, my conclusion is that the “original intention” of Post-New Cinema is still the same, which aims to make films for Taiwanese people, who do concern for their Taiwanese identity. However, the major difference between these two periods can be explained when scholars emphasize how local life has been depicted in New Cinema through the expression of “language and literary adaptations” and thus make it popular with a more intellectual audience. Other scholar like Sung-sheng Yvonne Chang also point out that Taiwan New Cinema “harbored an elitist agenda aimed at reforming unsophisticated artistic sensibilities”.⁶¹ Therefore, from the perspective of popularity, it is apparent that Post-New Cinema has achieved higher by targeting its market on a more general and wider audience. However, it is undeniable that both of them are “homegrown innovation that redefine and refine cinema in Taiwan”, just like what scholars used to describe Taiwan New Cinema.⁶² With the similar ambition of bringing different audience into the world of local cinema, what Post-New Cinema has accomplished is to establish a more powerful film culture on the foundation of high acceptance.

Another major characteristic needed to be examined when comparing New and Post-New Cinema is the exquisite auteurism built by the former one. Being mainly built its fame by specific directors, Taiwan New Cinema is internationally renowned for each director’s strong individual aesthetic. Although Post-New Cinema is only at its initial stage, what follows by different directors’ novelties like applying a fresh perspective and a more fluent way of storytelling may still continue the development of auteurism. On the one hand, this phenomenon may originate from the emphasis on creative freedom; on the other hand, it may arouse from the restrictions of low-budget production fee, which is still the general situation for current Taiwanese cinema after its huge breakthrough on box office in 2008.

Besides, we also need to be aware of another realistic condition which differentiates these two phenomena: the inception of Taiwan New Cinema was partly supported by Central Motion Picture Corporation (CMPC), which was the largest governmental film studio at that time. However, although many contemporary directors receive the subsidiary grant from Government Information Office, most of them still struggle to seek funding. Because of the controversial policy of subsidiary grants, directors have to be more cautious of attaining enough source of funding when the subsidiary grant is not enough for achieving the necessary standard of a box-office success. After the huge success of Taiwanese cinema in 2008, what most people notice at present may only be the glorious side; however, if we do hope this fervor can grow steadily instead of repeating the situation of collapsing box office during the late stage of Taiwan New Cinema, a more robust basis of film

industry is still waiting to be established.

The actress Mei Fan, who plays the grandmother of *Liar No.2*, has won the best supporting actress in 2008 Golden Horse Awards, which is her first award of this biggest local film festival during forty-five years of her professional career. However, we cannot forget that the film which provides chance to this mature actress is the director's first feature film, which means there is still a lot of space for him to improve, and for the audience to expect in the future. The aim of this essay is not to overly raise it or judge Taiwan New Cinema, but to analyze the possible reasons of the sudden popularity of Post-New Cinema from the perspectives of creativity and aesthetic.

¹ The definition of Taiwan New Cinema (also called New Wave Cinema) in this essay is needed to be clarified before the main discourse. According to a historical perspective, the most legitimate period of it is from 1982 to 1990. However, all of the masters like Hou Hsian-hsien and Edward Yang from Taiwan New Cinema keep creating works after 1990, and the aesthetic has been also continued by their followers. Films after 1990 are usually seen as the second new wave, which inherits most of the characteristics, except incorporating the process of urbanization into the thematic motifs more often. Since the aesthetic is continuous throughout two decades, this essay will discuss New Cinema from a more synthetic perspective, but will also note the difference revealed by the changing environment.

² David Bordwell, *Poetics of cinema* (Routledge, 2008), 152.

³ *Ibid.*, 152.

⁴ Darrell William Davis, *Cinema Taiwan: politics, popularity, and state of the arts* (London: Routledge, 2007), 4.

⁵ James Udden, 'This Time He Moves- The deeper significance of Hou Hsian-hsien's radical break in *Good Men, Good Women*' in Darrell William Davis (ed), *Cinema Taiwan: politics, popularity, and state of the arts*, 199.

⁶ Darrell William Davis, *Cinema Taiwan: politics, popularity, and state of the art*, 4.

⁷ Chris Berry and Fei Lu (eds), *Island on the edge: Taiwan new cinema and after* (Hong Kong University Press, 2005), 1.

⁸ Darrell William Davis, *Cinema Taiwan: politics, popularity, and state of the art*, 4.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, 5.

¹¹ *Ibid.*, 11.

¹² Yomi Braester, 'The impossible task of Taipei films', in Darrell William Davis, Ru-shou Robert Chen (eds), *Cinema Taiwan: politics, popularity, and state of the arts*, 58.

¹³ James Tweedie, 'Morning in the new metropolis', in Darrell William Davis, Ru-shou Robert Chen (eds), *Cinema Taiwan: politics, popularity, and state of the arts*, 118.

¹⁴ James Udden, 'This Time He Moves!' - The deeper significance of Hou Hsian-hsien's radical break in *Good Men, Good Women*', in Darrell William Davis, Ru-shou Robert Chen (eds), *Cinema Taiwan: politics, popularity, and state of the arts*, 183.

¹⁵ *Ibid.*, 191.

¹⁶ *Ibid.*, 199.

¹⁶ *Ibid.*, 199.

¹⁷ News from the official website of *Orz Boyz*: <http://www.wretch.cc/blog/orzboyz/278204>

¹⁸ David Bordwell, *Poetics of cinema* (Routledge, 2008), 152.

¹⁹ *Ibid.*, 153.

²⁰ Interview from the official website of *Orz Boyz*: <http://www.wretch.cc/blog/orzboyz/249758>

²¹ David Bordwell, *Poetics of cinema*, 153.

²² Sung-sheng Yvonne Chang, 'The Terrorizer and the Great Divide' in Chris Berry and Fei Lu (eds), *Island on the edge: Taiwan new cinema and after*, 14.

²³ June Yip, *Envisioning Taiwan: fiction, cinema, and the nation in the cultural imaginary* (Duke University Press, 2004), 55.

²⁴ *Ibid.*, 55.

²⁵ *Ibid.*, 63.

²⁶ Haden Guest, 'Reflections on the Screen: Hou Hsian Hsien's *Dust In the Wind* and the Rhythms of the Taiwan New Cinema', in Chris Berry and Fei Lu (eds), *Island on the edge: Taiwan new cinema and after*, 29.

²⁷ This Proclamation initially appeared on 6th, November, 1986, the literary part on *Chinatimes*. In *Journees Qui Ont Fait Le Cinema* published by *Cahiers du cinema*, which is a volume dedicated to important days in the film history of 20th century, this day was represented by this proclamation. Chan, Hugh-chin, 'A Proclamation for Taiwanese Cinema, 1987' in Chiao Hsiung-Ping, *Taiwanese New Cinema* (Taipei: Jen-chien Books, 1988), 111-118.

²⁸ Gina Marchetti, 'On Tsai Ming-liang's *The River*', in Chris Berry and Fei Lu (eds), *Island on the edge: Taiwan new cinema and after*, 115.

²⁹ Cheng Mei-li, 'The Visible and Invisible Cities: The Space and Gender in *The Daughter of Nile River* and *Millennium Mambo*', *Film Appreciation Journal* 122 (2005), 76-84.

³⁰ David Bordwell, *Poetics of cinema*, 152.

³¹ Christian Norberg-Schulz, 'The Phenomenon of place', in Kate Nesbitt (ed.) *Theorizing a New Agenda for Architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995* (New York: Princeton Architectural Press, 1996pp.), 415.

³² Interview from the official website of *Orz Boyz*: <http://www.wretch.cc/blog/orzboyz/249758>

³³ David Bordwell, *Poetics of cinema*, 154.

³⁴ Chiao Hsiung-Ping, *New new wave of Taiwan Cinema 90's* (Taipei: Rye Field, 2002), 9.

³⁵ Interview from the official website of *Orz Boyz*: <http://www.wretch.cc/blog/orzboyz/249758>

- ³⁶ Maurice Halbwachs, *On collective memory* (University of Chicago Press, 1992), 41.
- ³⁷ Yomi Braester, 'The impossible task of Taipei films', in Darrell William Davis, Ru-shou Robert Chen (eds), *Cinema Taiwan: politics, popularity, and state of the arts*, 57.
- ³⁸ *Ibid.*, 59.
- ³⁹ Rem Koolhaas, "Junkspace," in Chuihua Judy Chung and Sze Tsung Leong (eds), *The Harvard Design School Guide to Shopping*, eds. (Köln: Taschen, 2001), 408.
- ⁴⁰ Rem Koolhaas, "The Genertic City," in Koolhaas and Mau, *S,M,L,XL* (Rotterdam: 010 Publishers, 1995), 1250.
- ⁴¹ Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (London: Hutchinson's University Library, 1949), 273.
- ⁴² *Ibid.*, 195-196.
- ⁴³ David Bordwell, *Poetics of cinema*, 153.
- ⁴⁴ *Ibid.*, 154.
- ⁴⁵ June Yip, *Envisioning Taiwan: fiction, cinema, and the nation in the cultural imaginary*, 49.
- ⁴⁶ Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell William Davis, *Taiwan film director: a treasure island* (Columbia University Press, 2005), 63.
- ⁴⁷ June Yip, *Envisioning Taiwan. fiction, cinema, and the nation in the cultural imaginary*, 50-51.
- ⁴⁸ Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell William Davis, *Taiwan film director: a treasure island*, 62.
- ⁴⁹ *Ibid.*, 65.
- ⁵⁰ *Ibid.*, 57.
- ⁵¹ Fredric Jameson, *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system* (London: BFI, 1992), 117.
- ⁵² George Simmel, *On individuality and social forms: selected writings of Georg Simmel* (University of Chicago Press, 1971).
- ⁵³ Richard Sennett, *The uses of disorder: personal identity and city life* (Faber and Faber Limited, 1996), 130.
- ⁵⁴ *Ibid.*, 135.
- ⁵⁵ Maurice Halbwachs, Jr Francis J. Ditter and Vida Yazdı Ditter (trans), *The collective memory*, (New York: Harper and Row, 1980), 153.
- ⁵⁶ Henry Jenkins, *Hop on pop: the politics and pleasures of popular culture* (Duke University Press, 2002), 40.
- ⁵⁷ *Ibid.*, 27.
- ⁵⁸ *Ibid.*, 33.
- ⁵⁹ Chris Berry and Fei Lu (eds), *Island on the edge: Taiwan new cinema and after*, 4-5.
- ⁶⁰ Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell William Davis, *Taiwan film directors: a treasure island*, 55.
- ⁶¹ Sung-sheng Yvonne Chang, "The Terrorizer and the Great Divide" in Chris Berry and Fei Lu (eds), *Island on the edge: Taiwan new cinema and after*, 14.
- ⁶² Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell William Davis, *Taiwan film director: a treasure island*, 55.

Bibliography

- Berry, Chris and Lu, Fei (eds). *Island on the edge: Taiwan new cinema and after* (Hong Kong University Press, 2005)
- Bordwell, David. *Poetics of cinema*. Routledge, 2008.
- Halbwachs, Maurice. Jr Francis J. Ditter and Vida Yazdı Ditter (trans), *The collective memory*. New York: Harper and Row, 1980.
- , *On collective memory*. University of Chicago Press, 1992.
- Hsiung-Ping, Chiao. *New new wave of Taiwan Cinema 90's*. Taipei: Rye Field, 2002.
- , *Taiwanese New Cinema*. Taipei: Jen-chien Books, 1988.
- Jameson, Fredric. *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*. London: BFI, 1992.
- Jenkins, Henry. *Hop on pop: the politics and pleasures of popular culture*. Duke University Press, 2002.
- Koolhaas, Rem "Junkspace," in Chuihua Judy Chung and Sze Tsung Leong (eds), *The Harvard Design School Guide to Shopping*, eds. Köln: Taschen, 2001.
- Koolhaas, Rem "The Genertic City," in Koolhaas and Mau, *S,M,L,XL*. Rotterdam: 010 Publishers, 1995.
- Mei-li, Cheng "The Visible and Invisible Cities: The Space and Gender in *The Daughter of Nile River* and *Millennium Mambo*", *Film Appreciation Journal* 122 (2005): 76-84.
- Norberg-Schulz, Christian. "The Phenomenon of place", in Kate Nesbitt (ed.) *Theorizing a New Agenda for Architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995* (New York: Princeton Architectural Press, 1996pp.)
- Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*. London: Hutchinson's University Library, 1949.
- Sennett, Richard *The uses of disorder: personal identity and city life*. Faber and Faber Limited, 1996.
- Simmel, George. *On individuality and social forms: selected writings of Georg Simmel*. University of Chicago Press, 1971.
- William Davis, Darrell (ed). *Cinema Taiwan: politics, popularity, and state of the arts*. London: Routledge, 2007.
- Yeh, Emilie Yueh-yu and William Davis, Darrell. *Taiwan film director: a treasure island* (Columbia University Press, 2005).
- Yip, June. *Envisioning Taiwan: fiction, cinema, and the nation in the cultural imaginary*. Duke University Press, 2004.

台灣新電影的餘續與後新電影的過渡：

從張作驥電影中的敘事美學、地方意義與多樣現代性談起

國立成功大學台灣文學研究所博士生

陳筱筠

摘要

後新電影這個詞彙不管是在斷裂、延續、超越甚或轉化的意義上，必定是與新電影有所對話它才會被稱做後新電影。因此此篇文章試圖透過在台灣新電影與後新電影這兩者之間，具有一個獨特的位置的張作驥電影來思考後新電影。之所以獨特是因為張作驥的影像呈現一方面與新電影有密切的鏈結，另一方面卻又與之有相當程度的悖離。以往討論張作驥的電影，多半會把視角聚焦在他電影中的魔幻寫實如何突破了傳統寫實主義，或是他在電影中特別對於底層邊緣人物的關懷。然而，除了打破寫實主義的成規，卻較少人注意到他電影中對於時空的開展如何進一步形成後新電影脈絡中的一股潛在敘事能量與轉化。因此，我在此文試圖透過張作驥電影中最迷人的兩個敘事策略——「黑幕」與「開放式結局」，探討前者的介入所造成對線性時間的擾亂與對空間的想像，搭配後者奠基在死而復生概念上所形構出的時空反覆迴旋，藉由這兩個看似矛盾的時空辯證進一步帶出張作驥的敘事美學如何為後新電影啟動一套新的敘事策略。而必須特別留意的是，開放式結局除了在敘事美學上有所開展，它所指涉的重要性更擴及至後新電影中的主題呈現，那便是我接續所要討論的，後新電影自九〇年代以來，逐漸發展蘊育出有關地方意義的轉化。文章最後一部分延續地方符碼轉變的議題，透過關注張作驥電影中徘徊在城市與非城市之間的邊界空間，進而討論現代性之下非均等的異質空間與地方意義。

關鍵字：新電影、後新電影、敘事美學、地方意義、多樣現代性。

前言

如果想談論後新電影的內在美學邏輯或其中蘊含的文化批判意識，其實是無法直接從二〇〇八年以來的幾部電影中談起，而是勢必回到台灣新電影的脈絡底下進行討論¹。主要原因在於，我認為後新電影的產生有一部分正是源自對於一九八〇年代以來台灣新電影的重新反省與再思考。興起於一九八〇年代的台灣新電影雖然多帶有鄉土文學主義的色彩，但卻在當時台灣新電影走向藝術美學的路數底下，卻弔詭地同時偏向現代主義與菁英的姿態，許多敏感議題或是台灣與現代性結合的問題雖然在當時被提起了，卻多半選擇將問題輕輕掀開再輕輕蓋上的側面迴避。然而隨著台灣歷史的進程與改變自一九八七年解嚴以來，台灣社會開始強調混雜文化、多音交響的共生現象存在，再加上八〇、九〇年代台灣陸續引進的後現代與後殖民思潮，台灣電影的敘事策略與主題呈顯亦有所調整，台灣新電影的時代告終與後新電影的形成也在時代的更迭中進行交接與對話。後新電影的萌芽與起步其實很難真正準確地切割出一個時間點，正如同對於新電影的結束有人將其定位在一九八七年由詹宏志起草，小野、吳念真等人共同連署所發表的台灣電影宣言或以一九八九年侯孝賢所拍攝的《悲情城市》做為揮別新電影的手勢，亦有評論者及導演認為新電影其實一點也不新，或是認為新電影其實從未結束。但正如我們在處理文學史或歷史一樣，為了便於歸納概括出每個時代所展現的特色，時期的分隔是必須的，但這並不代表當我們將某個時期稱做後新電影，便排除了後新電影之外的所有可能，這樣的斷代分隔是一種便於讓我們能快速掌握每個時期的主要特色。

相較於新電影此說法的諸多分歧，後新電影亦在不同的階段有不同的說法。九〇年代出現了所謂「後新電影」、「新新電影」、「新新浪潮」、「新電影的第二浪潮」、「新人類電影」等詞彙；而至兩千年以來亦有「超過世代」的說法²。從新、後新、新新再到超過世代，這些看似眼花撩亂，讓人不知道到底該用哪一個的「新」，其實也不過是訴諸一種電影在敘事美學或主題呈現上的突破或反思。我認為界定名詞固然重要，但如果過多的名詞出現導致混亂，反而容易模糊焦點，錯失了區辨新電影與後新電影之間的差異與類同。因此，在此文章中我不以特定的哪一年所發生的特殊事件做為宣告新電影終結或後新電影誕生的分水嶺或切割，而是傾向以九〇年代之後做為一個後新電影逐漸形成與醞釀的時空做為討論方式，並以張作驥的電影作為承接台灣新電影的餘續並擺盪在後新電影的過渡做為代表³，進而探討後新電影在敘事美學、地方意義與現代性這三個層面上

¹ 這樣的討論方式並非表示我們得先談論完台灣新電影才能去追問後新電影的生成，而是說後新電影應該要與台灣新電影有所對話，才能較為清楚看見後新電影在台灣的位置。

² 這些詞彙的使用與產生主要可參考：焦雄屏：《台灣電影九〇——新新電影浪潮》（台北：麥田，2002年）、李泳泉：《台灣電影視覽》（台北：玉山，1998年）、李天鐸陳蓓芝編著：《當代華語電影論述》（台北：時報，1996年）、盧非易：《台灣電影1949-1994：政治、經濟、美學》（台北：遠流，1998年）、張世倫：〈新電影，影展，與「後」新電影？〉，《當代》第78卷第196期（2003年12月），頁98-107、〈2008年台灣電影總結〉<http://gb.star.sina.com/m/2008-12-30/ba2321775.shtml>、聞天祥：〈後新電影的定義與迷思〉<http://www.mhkhk.com/forum/viewthread.php?id=462134>、程偉豪：〈台灣電影新生：「超過世代」〉<http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-2182.php>等相關資料。

³ 盧非易曾提到，張作驥被視為侯孝賢的重要傳承者，不僅因為他曾經是侯孝賢《悲情城市》的副導演，在創作知識與風格的成型過程中，明顯受到侯孝賢的影響；也因為其影片所呈現的生活流式的紀錄體、去情節化與聯續的敘事、伏筆與呼應的文學筆法、豐富的隱喻系統、邊緣社會與失落青少年主題、長焦鏡頭、長拍

如何展現出更為豐沛多元的思考。

一、後新電影的敘事美學：以張作驥電影中的「黑幕」介入與「開放式結局」為例

近幾年來台灣電影出現一種普遍的敘事方法，亦即皆朝向故事主題上分線進行或是形式上分段的敘事策略。較為明顯的例子至少浮現在《一年之初》(2006)、《最遙遠的距離》(2007)、以及二〇〇八年的《流浪神狗人》、《漂浪青春》、《花吃了那女孩》、《停車》、《蝴蝶》等電影。這樣的拍攝手法雖然容易將事件的諸多面向呈現給觀者，強調多元並置的可能，然而一旦在說故事的技巧上掌握不好便很容易流於主題失焦、情節混亂或導致敘事碎裂的危機。當然，也許把這樣的問題擺放在廿一世紀的社會脈絡下來思考，敘事的終極可能不再是訴說一個完整的故事，而是透過幾段看似關聯緊密，卻又彼此獨立進行的故事呈現影片的內在精神。很有意思的是，回溯台灣一九八二年由四位導演分執組合而成的影片《光陰的故事》亦是由分段的敘事策略與包裝，揭開了台灣新電影的序幕。雖說新電影的後來發展並未如同兩千年以來普遍呈現的分段、多線敘事，然而當時這樣的嘗試與組合，確實已展現台灣新電影試圖發展出一條有別於過往為了配合政治宣傳的愛國電影，或是在國家機器監控底下所形成諸多逃避現實的武俠、愛情片的路徑。其實無論是八〇年代由組合式的《光陰的故事》領軍，開啟台灣新電影的一路發展，或是兩千年以來多部國片不約而同採取類似的電影敘事，兩者在電影的敘事美學這一個層面上皆進行了反省與改造，不過必須注意的是，我認為兩千年以來所出現的一些普遍共有敘述手法並非突然產生，而是在新電影產生之後，亦即九〇年代所興起的新新浪潮脈絡中漸漸轉化、再生的美學創造。

文學、藝術、電影或文化在每個時代的轉折都有不同的問題要面對，其所迎戰的姿態也隨之有所調整。焦雄屏在《台灣電影九〇——新新浪潮》一書中的兩篇序文曾經替我們大致描繪八〇年代與九〇年代台灣電影在敘事手法上的美學特色。她指出崛起於八〇年代的台灣新電影以突破性的成熟美學以及寫實傳統建立了這段時期台灣電影的特色，然而到了九〇年代這樣的美學手法面臨了侷限與新的挑戰，在這一波新新浪潮效應之下，無論是崛起於八〇年代新電影的導演或是之後才新興的新銳導演，九〇年代所開展出來的便是在形式美學上產生的高度自覺⁴。但在許多論及九〇年代台灣電影的現象與轉折的論述中，較常被提及且有較多專書討論的仍多半聚焦在侯孝賢、楊德昌或蔡明亮等人身上，如果仔細觀察，張作驥在九〇年代所拍攝的《忠仔》(1995)和《黑暗之光》(1999)可以發現張作驥在拍攝手法上實則為台灣後新電影灌注了不少豐富的敘事模式。

鏡頭、大量時空或情緒轉場空鏡、淡出淡入、非職業演員，以及即興演出等等，幾乎全是侯孝賢與新電影時期的標準記號。從電影結構來看，張作驥似乎成為台灣新電影的總傳承。但是，當我們深入進入其影片之內，我們會發現，張作驥如何運用新電影的舊手法，開發出更細膩，更新鮮的語彙，從而為自己建立一種風格鮮明的印記。張作驥的《黑暗之光》也就因此成為「台灣新電影」成熟進入「另一種電影」的最好說明。參見盧非易：〈觀看黑暗——觀點、認同、寫實論之重探〉，《電影欣賞》第23卷第4期(2005年9月)，頁60。

⁴ 比方焦雄屏曾提及，侯孝賢的《戲夢人生》(1993)、《好男好女》(1995)對於歷史記憶本質進行拆解與註釋，重塑了歷史間的相互詰問，使他過往為人稱道的古典寫實美學蛻化為帶有後現代色彩的辯證形式；而新新浪潮之下陳玉勳、瞿友寧、蔡明亮等人亦在美學形式上有所開展。相關評論可參考焦雄屏：〈序一：台灣電影九〇——新新浪潮〉、〈序二：世紀末的台灣電影〉，《台灣電影九〇——新新浪潮》，頁6-16。

一方面加強了後新電影之於新電影的特殊性與改變，另一方面亦是兩千年之後，後新電影蓬勃發展之前的一股潛在能量。

一般若將張作驥的電影放在新電影與後新電影之間的脈絡底下來討論時，多半會提及他在傳統寫實主義上所展開的突破，卻較少討論到張作驥在打破寫實主義的成規下，他電影裏頭關於時間與空間的開展如何進一步形成後新電影的重要特色之一⁵。強調情節分線、形式分段的敘事策略，或是突顯節奏明快、情節緊湊等特色，可說是兩千年以後（尤以二〇〇五年以來）後新電影與新電影在電影敘事手法上所形成最明顯的差異。空鏡頭、長拍定鏡等美學模式自八〇年代以來已可說是象徵台灣新電影的特色標誌之一，如此的拍攝手法與風格不只奠定了一些台灣導演在國外各大影展的地位，亦影響後續九〇年代台灣電影的敘事美學。只是，堅持電影藝術的結果雖在國外大放異彩，反觀國內長鏡頭下的影像再現卻成了枯索無味的代名詞。九〇年代的台灣電影在國內無論是產量、票房或是與觀眾的互動等層面，大致上仍處在黯淡艱困的時期，然而即使在這一波新新浪潮之下仍舊存在著許多向八〇年代新電影學習、仿效的電影⁶。但不可否認的是，九〇年代剛起步的後新電影在電影敘事上仍企圖開展有別於新電影的美學形式與策略，其中我認為張作驥在九〇年代所奠基下來的敘事美學是一個討論新／後新電影之間過渡、交接與突破的最佳例證。如果熟悉張作驥電影的觀者，必定會察覺在他的電影裡頭帶有些許侯孝賢的運鏡風格或子題，包括長拍定鏡的使用、拍攝吃飯戲的喜好以及不時將拍攝鏡頭望向大自然的空鏡等等，但在這些看似仍停留在新電影痕跡的影子下，我認為張作驥從一九九五年的《忠仔》一路到二〇〇八年的《蝴蝶》，電影中所呈現的「黑幕」與「開放式結局」這兩種類型的敘事手法卻創造了一種重新觀看電影的方式，甚至可以說是開啟了另一道凝視時間的門。歷來有關長鏡頭的評價眾說紛紜，有褒有貶，其中吳珮慈在一篇關於反思長鏡頭美學的文章中特別提到了長鏡頭與時間之間的關聯性，她表示：

長鏡頭保證事件的時間進程受到尊重，可以讓觀眾觀視時空全貌和事物的實際關聯。……長鏡頭最能有效地使人體察當下的時延。……通過對事物的常態和完整的動作揭示動機，長鏡頭凝視時間，保持透明和複義的真實；它強調時間的延續，突出那些似乎什麼事也沒發生，但時延卻如此強烈地存在過的時刻。⁷

吳珮慈藉由巴贊(André Bazin)著名的本體論以及柏格森(Henri Bergson)的時延概念思索長鏡頭，認為通過全面地拍攝時間的描述性手段，長鏡頭把時延具象化了。而再回頭來觀看張作驥從《忠仔》到《蝴蝶》，我們亦可看見他在電影中對於長鏡頭的使用，然而相對於長鏡頭，他亦運用許多中長鏡、正反拍甚或臉部的集中與特寫。張作驥的電影鏡頭選擇在適切的時機適當地接近劇中人物，一方面增強了戲劇張力，另一方面亦拉近觀

⁵ 此節我會首先處理時間的探討，有關空間的討論留待下一節討論。

⁶ 吳念真的《多桑》(1994)以長拍代替剪接，或是林正盛的《春花夢露》(1996)、《放浪》(1998)等以歷史救贖鄉愁童年為題，皆延續新電影的寫實傳統。可參考焦雄屏：《台灣電影九〇——新新電影浪潮》。

⁷ 吳珮慈：〈凝視時間，在動與不動之間——長鏡頭的一種美學反思〉，《中外文學》第27卷第8期(1999年1月)，頁10-12。

者的認同感受⁸。除此之外在九〇年代之後所發展的後新電影脈絡下，張作驥電影中持續出現的「黑幕」與「開放式結局」卻是解構、突破新電影長拍定鏡模式的另類敘事美學⁹。黑幕在張作驥的電影中，最簡易的詮釋方式是將之視為一種交代時間或空間的轉換，比方《黑暗之光》裏的其中一幕是阿基夜晚坐在窗前的椅子上打電話給好朋友阿遠，之後黑幕介入，下一個畫面則轉換成白天阿基和康宜在盲人按摩院外的長廊上溜冰。然而除了這種最便捷的詮釋之外，黑幕在張作驥的電影中實則卻有更為豐富的展示意味¹⁰。

如果我們稍加留意，便可發現《黑暗之光》的片頭即是以黑幕呈現，影片的一開始觀者看到的是黑色的畫面，但能同時清楚聽到阿基與攝影師的聲音，以及攝影機拍照的聲響與伴隨而來的閃光燈。當畫面是以黑幕呈現時，我們聽到拍攝者說：「我們來夏威夷。」接著又聽到阿基的聲音：「新加坡，有大樹，有星星，有月亮。」然而當黑幕在隨著兩次閃爍的閃光燈結束之後，我們才發現原來康宜的父親與阿慧阿姨既不是身處夏威夷亦不在新加坡，而是兩個人站在背景是南洋風情的攝影棚內。從黑幕的開始到切換成普通鏡頭，黑幕在此例子中不再只是對於時／空間的單純交代與轉換，而是象徵著一種對於時／空間的想像，並在切換的過程中與現實產生了斷裂與縫隙。如果我們再進一步推敲，試圖將黑幕所可能產生的意義放在更大的社會脈絡來看，亦即將敘事美學放置在台灣八〇年代後現代的引介、一九八七年解嚴、九〇年代以來陸續傳入的後殖民與第二波後現代思潮，甚或九〇年代末文學、文化、藝術界面臨千禧年世紀末恐慌等社會變動的歷史進程中，當可發現九〇年代以來台灣已累積一連串反思時空解構／重構的能量與思考。因此，相較於長鏡頭所象徵的是一種時延的具體實踐，保留完整的時間與空間，「黑幕」的介入與穿插其實可被視為是一個打破、擾亂線性時間與秩序的過程。在張作驥電影裡頭，情節與情節之間的延續是透過黑幕的切換所串聯而成，然而卻也同時造成情節(情緒)的斷裂。而我認為，黑幕在張作驥電影中所造成一次最大的斷裂莫過於二〇〇八年的《蝴蝶》。《蝴蝶》全片透過十一個主要的黑幕字卡進行故事的敘述與進行¹¹，此片黑幕的使用加上文字的輔助說明，使得《蝴蝶》的敘事方式與兩千年下半許多採用分段敘事的電影

⁸ 相較於有些論者提及侯孝賢電影中比方打鬥衝突場面慣以定鏡長拍處理，不但淡化了戲劇張力，有時對纏鬥的兩方是誰都一頭霧水的拍攝手法，張作驥在觀視鏡頭中運用了正反拍與反應鏡頭等鏡位處理皆提供了觀眾閱讀故事的角度、視野，乃至於對其中角色的認同態度，甚而建立一種異位認同的效果。可參考吳珮慈：〈凝視時間，在動與不動之間——長鏡頭的一種美學反思〉，頁 11、黃櫻棠著：〈長拍定鏡之後——一個當代台灣電影美學趨勢辯證〉，《拾級散落的的光影——華語電影的歷史、作者與文化再現》(台北：亞太圖書，2001 年)，頁 77、盧非易：〈觀看黑暗——觀點、認同、寫實論之重探〉，頁 55。

⁹ 當然新電影的特色不只有長鏡頭，但這的確是新電影十分重要且關鍵的敘事策略，亦在新電影與後新電影的交界與跨越之間產生了顯著的改變，並引發後續諸多美學反思。

¹⁰ 有關張作驥電影中一貫的黑幕使用討論的文章並不多。比方，廖金鳳曾提到：「《忠仔》以全片自成模式的黑幕，過渡到接著的另一亦無明顯關聯的鏡頭。這是為什麼看他的電影要有耐心的主要原因之一。……從《忠仔》、《黑暗之光》到《美麗時光》，它們的黑幕可能是從停頓斷裂、溶入整體形式到流暢轉換。」；或是白睿文(Michael Berry)曾提到：「《忠仔》每場戲的結束都伴隨著突如其來、維持數秒的黑幕(blackouts)，以及一個剛猛有力的旁白敘述。」這些討論雖然都注意到了張作驥電影中的黑幕使用，但在討論時多半只是停留在觀察的角度，黑幕的展示意義並未被開發出來或深入討論。參見廖金鳳：〈張作驥的獨家秘方：「光明寫實」〉，《藝術欣賞》第 1 卷第 1 期(2005 年 1 月)，頁 116-119、白睿文(Michael Berry)著，羅祖珍、劉俊希、趙曼如譯：〈張作驥——從邊緣拍攝〉，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》(台北：麥田，2007)，頁 351。

¹¹ 這 11 個有文字註語的黑幕包括：〈螢火蟲與長頸鹿〉、〈魁儡〉、〈沉默〉、〈擁抱〉、〈背影〉、〈浮沉之間〉、〈尋找〉、〈靈魂〉、〈惡魔〉、〈夢〉、〈蝴蝶〉。

有類似的手法。黑幕在此雖然浮現了較為明確的意義說明與輔助功能，但卻也同時失去了在此之前蘊含的無限能量與潛在想像。雖然同樣是以黑幕呈現故事情節的段落，但必須要特別說明的是，黑幕所產生的擾亂時空這件事與黑幕造成的敘事碎裂是要仔細區辨的，因為後者是可能導致敘事混亂紛雜、流失電影主題的危機之一。當然我們不可否認的是，黑幕的創造與持續展現，確實開啟了後新電影一套新的敘事策略。

前文曾提及，張作驥電影中所出現的「黑幕」與「開放式結局」是解構、突破新電影長拍定鏡模式的另類敘事美學，並說明了黑幕對於時空的干擾與潛在能量。但如果我們將黑幕與開放式結局這兩個張作驥慣用的敘事美學並置一起來討論的話，卻會發現一個十分弔詭的現象，亦即對於時空有更複雜的呈現與處理。出現在《黑暗之光》與《美麗時光》這兩部影片中，所謂的開放式結局是建立在「死而復生」的概念上，在這樣一組死亡／重生的反差之下，死而復生變成是一種時間與空間的迴旋與循環。本來，黑幕是一個翻攪線性時間或是引發現實空間與想像斷裂的元素，然而明顯呈現在《黑暗之光》與《美麗時光》中的開放式結局所導向的時空不斷回溯與重返，卻似乎削弱了黑幕擾亂既定時空所可能產生的能量與力道。

然而我們必須要留意，時間或空間的反覆重現並不同於傳統的線性時間，因此開放式結局所導向的時空迴旋、循環其實並不與黑幕所形成的擾亂線性時間有所衝突，反而與黑幕對於時空的解構形成互相辯證對話的可能。此外，開放式結局除了在敘事美學上有所開展，它所指涉的重要性更擴及至台灣電影中的主題呈現，那便是我在下一節所要討論的，後新電影自九〇年代以來，逐漸發展蘊育出有關地方意義的轉化。

二、庶民圖像與地方意義的轉化再造

新電影與後新電影之間，除了上述討論到的電影美學之外，其實在主題的呈現上亦有所差異與轉化。相較於新電影多以悲情苦痛與壓抑沉默的方式表達對於城市的嘲諷與鄉土的眷戀，或是耽溺於個人成長的童年記憶與兒時記趣，後新電影在地方的概念上則走向多元發展¹²。地方的概念在台灣新電影發展時，曾因當時台灣的政治現實在國際上遭逢打擊以及鄉土文學論戰等社會背景而被召喚出來，然而新電影的表述方式與特色多採取一種「低調、寫實、淡化表演、薄弱情節和疏離的映像風格」¹³，連帶使得新電影當中的地方意義多只圍繞在帶有批判色彩的基調或涉及個人成長經驗。然而當「海洋台灣」的口號在一九九〇年代後期被高舉出來，取代了「悲情台灣」的論述，也就說明了台灣社會一種涵擴、包容的開放性格被提示出來¹⁴。以張作驥的電影為例，《黑暗之光》中康宜一家人和《美麗時光》中阿傑與小偉的家庭同樣處在社會結構中的邊緣底層，但他們

¹² 如果依照斷代分期，新電影的時間介於1982~1987或1989，90年代之後至今即是後新電影的發展時程，拿將近20年的後新電影與只發展近10年的新電影來作參照與對話，看似不恰當，然而在此將新電影與後新電影共同討論，主要目的是在尋找出兩者之間得以對話的空間，而非對兩者進行優劣評比。

¹³ 李志薺：〈用光影寫歷史——台灣電影新浪潮裡的文學身影〉，《聯合文學》第293期（2009年3月），頁42-45。

¹⁴ 林奴霜：〈日本記憶——從電影歌曲中解讀《稻草人》、《悲情城市》、《多桑》〉，《電影欣賞》第25卷第4期（2007年9月），頁193。

都在自己生活的地方找到一套可以快樂生活的方式。康宜擁有一扇面對基隆漁港的窗，讓她得以想像與阿平的戀愛；片中描繪康宜與阿基帶著盲人按摩院的成員一同遊基隆天橋，或是阿慧阿姨十分熟練的將衣服披掛在衣架上的動作，在在顯示著底層人民的怡然自得。阿傑藉由變魔術的戲法逗弄小偉生病的姐姐小敏，也經常以此抒發自己被母親遺棄的心情，小偉更在片中傳達自認自己是一個特別的人、快樂的人，只是比較容易遇到不如意的事而已。而在狹窄的巷弄內，小偉與阿傑兩人共用雙管打火機點燃香菸、在屋外一起淋著雨大喊爽快的舒暢感受亦顯現地方不再是永遠苦痛的所在。地方的意義轉化除了展現在電影人物對於生活以一種較為開闊的姿態面對之外，亦顯現在人物對於地方的認同。《黑暗之光》康宜帶著阿平在基隆夜市四處遊晃、白日一同搭船並微笑著跳進海裡，或是康宜與阿平夜晚站在天橋眺望漁港時，康宜脫口而出：「這個天橋是基隆最漂亮的，台北都沒有。」皆在不同的程度氛圍下使觀者感受到底層人民對於在地的認同與接納；《蝴蝶》片頭黑幕上的文字，除了首先簡略交代台灣的歷史與南方澳此地與日本殖民時期的鏈結之外，亦說明一哲的日本阿公選擇不回返日本而是留在南方澳，選擇在地紮根的生活方式。

更需要特別留意的是，張作驥在《黑暗之光》和《美麗時光》這兩部影片的結尾皆安排了一場死而復生的開放式結局，康宜從那扇窗看完美麗的煙火之後，緩緩走向門口並發現父親與阿平回來了；小偉在巷弄內發現阿傑受傷，在被追殺的緊急時刻一同跳下家鄉的那條臭水溝，此時彷彿是阿傑的魔法再度生效，兩人水中快樂的游泳，沒有人死亡。這個開放式的結局除了代表上一節我所論及有關時空的反覆迴旋進而造成對於時空解構的敘事策略之外，它其實也象徵著後新電影自九〇年代以來，逐漸走出受傷者邏輯的概念，而這個概念的開展方式之一便是透過對於地方意義的轉化與救贖所達成。不管在電影中所謂的「地方」有無特定的明確地理指標，至少可以確定的是，地方(不管是城市或鄉村)即使可能是造成人際間疏離、陌生的場域，卻也可以是替人療傷止痛、悠遊自在或是獲得希望與重生的生活空間。二〇〇八年的《蝴蝶》乍看之下，是張作驥有別於以往給予邊緣人物光明與希望的反例，《蝴蝶》少了前一部作品《美麗時光》深具魔幻寫實魅力的開放式結局，最終的場景是小龜的父親在海邊操弄著魁儡，替死去的小龜和一哲超渡亡魂，冥紙隨風飄散在風中。然而在此之前，電影最後一如開頭，再度出現一哲女友阿佩的聲音，說的同樣是片頭的那一段話：

一哲，你說你想走到一個，看不見自己的地方，好像是從一個遙遠地方來的過客。你歡喜的來，歡喜的去，不留下任何回憶。你是喜歡安靜的，在這個經常下雨的，南方澳的漁港，一個美麗的故鄉。

這段話語的再次介入，透過前後呼應的方式，間接達成重覆的效果，並暗示了一哲雖然死亡，但這似乎便是他最終生命困境的解套方式。如果說《蝴蝶》是張作驥在電影主題的安排上自《忠仔》以來最為沉重、悲情的電影，倒不如將此片看作是張作驥轉向敘事的內斂與沉澱¹⁵，片中的身份問題與黑道關係雖然大量地干擾著一哲一家人的生活與

¹⁵ 雖然張作驥曾提到，此片開頭利用字卡交代故事背景主要是因為拍攝過程飽受風波，但以利用字卡的方

生命，然而影片也並非全然走向黑暗無望，放置斑駁大象、長頸鹿石像的荒廢竹林或是遠方的蘭嶼都是讓一哲心情暫時安穩的地方，更遑論最終一哲死亡的地點即是這片記憶中父親帶他來玩耍的竹林，以及一哲死亡之前眼見飛向天際的漫天蝴蝶。

當然，張作驥電影中有關地方的救贖意義，以及相較於新電影來說所具備的轉化特質並不能全數套用在所有後新電影裡頭所欲呈現的地方意義，然而透過反思張作驥電影中底層人物與地方之間的互動以及對地方的非單一想像，我們至少仍能藉此拉出一條有關「地方的開放性」此思考路徑去重新檢視，在後新電影的脈絡下「地方」如何可能承載著多重的意義。九〇年代以來台灣後新電影當中，即使是經常強調都市帶給人一種孤獨絕望與荒涼感的蔡明亮，其電影當中的都市亦有其複雜的符碼意義存在，人因都市而孤獨卻也因都市的地方特性而使個人保有絕對的自我；同樣將鏡頭聚焦在都市，陳玉勳《愛情來了》(1997)亦顯現地方所擁有的現代生活促使小人物的愛情得以有實現與降臨的機會¹⁶。而從兩千年至近年來的台灣電影，地方的概念更擴及到因為地方所擁有的環境特質，進而帶動觀光產業或是傾向私人小我的輕質小品。《練習曲》(2006)透過騎單車環島的少年讓我們見識到台灣原來有那麼多美麗的地方，電影中透過日程紀錄並穿插環島少年的口白一方面帶領觀者見證、探尋台灣之美，另一方面亦間接批判人為的破壞、《最遙遠的距離》(2007)三個不同身分且各自擁有不同創傷的角色皆因藉由移動至他方的行動而達到心靈的撫慰；或是《沉睡的青春》(2007)、《九降風》(2008)等透過輕質小品的故事包裝與行銷，分別描繪了台灣平溪、菁桐、新竹這些地方特有的故事與風光；二〇〇八年呈現庶民同樂的《海角七號》則更加強調草根在地的人物性格，並在主角與配角同樣重要的故事情節安排下，一方面突顯台灣在地與外來文化的協商對話，同時亦從反思外來投資對於台灣發展在地產業的矛盾與衝突。

我們能夠發現，「地方」從八〇年代台灣新電影時期被關注，到九〇年代後新電影起步的時期逐漸有所轉化不再單一且封閉，而至兩千年之後隨著歷史與社會進程的累積，政治與經濟結構產生多次變革，地方的符碼亦與多重意義結合，開展出更為繁複的空間。

三. 異質的空間與多樣現代性

九〇年代以來台灣後新電影出現了許多拍攝有關城市的議題，而一般在談論拍攝都會空間的電影文本時，幾乎不會將張作驥的電影納入討論範圍，然而若仔細觀看張作驥的電影我們會發現，他電影中的空間是徘徊在城市與非城市之間的邊界。《忠仔》裏的阿忠一家人是住在靠近台北的關渡平原上；《黑暗之光》中出現的基隆漁港與台北；或是《美

式交代故事背景，之後藉由一名無法(不願)開口說話的女性展開旁白，並搭配上將近兩分鐘拍攝南方澳景色的鏡頭，以及全片的悲傷基調都讓人誤以為新電影又再度重現。這部要說的東西感覺很多但似乎無法完整呈現的《蝴蝶》，整體來說相類於他以往的片子似乎負載了較為沉重的情緒，這或許與他自身經歷了父親死亡，以及他曾在一訪談中提到《蝴蝶》成為某個創作階段的句點，也可能代表階段性的結論有關。訪談部分參見毛雅芬：〈溫柔詮釋暴力的深度——《蝴蝶》導演張作驥專訪〉，<http://soulofademon.pixnet.net/blog/post/18450208>。

¹⁶ 比方透過電視歌唱比賽的音像傳播讓麵包師傅得以向國小女同學麗華傳達愛意；或是偶然撿到call機的吳荊莉因此想像了一段愛情。

麗時光》小偉與阿傑遊走在鄉鎮與城市的冒險。張作驥電影中的地方經常是介於鄉鎮與城市之間的跨越，並從中批判城市所帶來的短暫慰藉與現代化的剝削，強調邊緣地方所負載的救贖意義。如果回頭觀看新電影，比方《兒子的大玩偶》(1983)裡頭的三段影片(《兒子的大玩偶》、《小琪的那頂帽子》、《蘋果的滋味》)或是一九八七年的《恐怖份子》，我們會發現當時的電影即使對於現代性或城市有所批判，但影片的主軸多半是停留在批判的角度，並未大量發展出另一面有關地方除了負面之外的意義¹⁷。因此，張作驥或是後新電影以來影像中的地方概念實則隨著政治解嚴以及之後連帶強調多元開放的社會風氣，漸漸再顯出複雜異質的空間。裴開瑞(Chris Berry)曾經敏銳的透過觀察張作驥在現代性中對被困擾(hauntedness)的表面配置，進而理解現代性的多樣與異質。他提到張作驥電影中的角色經常參與各式各樣民間的宗教活動，比方《忠仔》最後，阿忠母親親身在宗教祭祀的行列隊伍，或是大大小小的神壇廟宇更是頻繁的出現在《美麗時光》主人翁的日常生活裡。亦即，裴開瑞是透過這些經常可見的宗教儀式與活動觀看台灣獨有特異的現代化¹⁸。然而除了從這個角度切入觀察張作驥影像呈現出的異質現代性之外，若我們試著將問題的切入點放在台灣電影自九〇年代以來地方發展及其概念的轉化此脈絡下，進一步以張作驥的電影為例，或許更能將此現象擴大延伸，探討後新電影如何呈現多樣、差異的現代性。

電影《忠仔》阿忠一家人所居住的關渡平原是一塊受「政府保護」與「待開發」的保護區，它雖然靠近台北，並且相較於其它鄉鎮更受到政府的「照顧」，但正如阿忠在影片中與同伴們抱怨的話：

阿忠，你家這裡會變成什麼地？

運動場唷？

反正不管變成什麼地啦，變成停車場，我最賭爛，誰不知道政府只會欺負我們這些沒車子的。你看今天阿德他家那麼有錢，換他家來這裡住住看，會不會變這樣？

或是阿忠與正在釣魚的陳銘兩人之間的對話：

銘哥，你家以前不是住在這下面？

對啊，在這下面。

現在都淹掉了。

哪有什麼辦法？政府要就要，不然你去和他拼命啊？

多數對於張作驥電影主題的討論會直接將問題的關注擺放在小人物的邊緣位置及其後延伸出來的弱勢發聲，只是，問題如果只停留在此，不免錯失了影片中現代與傳統、進步與落後的對比張力。透過地方加以呈現台灣現代性的不均等，或說是呈現代性的多層結

¹⁷ 固然新電影時期出現了講述童年回憶與鄉土懷舊，但當時對於地方的懷舊與90年代之後後新電影中針對地方的救贖與再開發意義卻十分不同。

¹⁸ 裴開瑞(Chris Berry)著，王君琦譯：〈著魔的寫實主義——對於張作驥電影的觀察與寫實主義的再思考〉，《電影欣賞》第22卷第4期(2004年9月)，頁91-95。

構除了在《忠仔》有所展現之外，到了《黑暗之光》與《美麗時光》同樣存在並且出現了更為繁複的辯證。《黑暗之光》生活在基隆漁港的盲人阿修一家人及其他盲友雖處在弱勢底層的邊緣，但他們有其適切的生活步調與方式。某日父親阿修似乎有感於自己的生命即將走完，所以要求女兒康宜帶他去台北地下道，想重溫昔日他與妻子每天上班都會經過的地下道。當阿修走經地下道，透過觸摸一面長長的牆並且聆聽漏水的聲音，阿修發現這就是當年的地下道時，大聲並且重覆的喊道：「一點都沒有變，一點都沒有變。」此時台北這個地方的符碼意義隨著父親的聲聲吶喊而變得複雜。這句「一點都沒有變」，藉由失去妻子的盲人阿修脫口而出的話語，讓我們感受阿修當下找回往日愛情記憶的感動，此刻的台北是一個撫慰人心、保存封印著甜蜜愛情的地方。然而弔詭的是，這句話的脫口而出同時也反諷著台北這個象徵進步與繁榮的城市竟然「一點都沒有變」，過了那麼多年的台北地下道竟是有著一樣斑駁的牆、漏水的管線、棄置於一旁的水泥與木板。

城市的地方意義在《美麗時光》則是展現在小偉與阿傑對於闖蕩江湖的冒險。小偉在片中曾以旁白的方式敘述：「我總覺得自己是一個很快樂的人，一個很特別的人，一個不喜歡胡思亂想的人，只不過我總是碰到太多不如意的事而已。」這段以客家語言插入的小偉旁白除了出現在《美麗時光》片尾那一幕經典又魔幻的海中游泳之外，更出現在影片的前半段。特別的是，當我們首次聽到小偉在說這一段話時，畫面上搭配的是夜晚小偉在城市一間KTV櫃檯外當接待員的景象，而並非其它比方經常與阿傑穿梭的巷弄或是他練習雙截棍的房間，這樣的音像搭配暗示著在小偉心中城市這個地方意象所具備的非單一意義。此外小偉與阿傑兩人一同到城市闖蕩的過程，在尚未發現自己被黑道大哥出賣之前，亦是對於這趟城市冒險感到刺激與期待。雖然城市所象徵的地方意義只帶來短暫的歡樂與想像，然而透過展現城市的多種可能並且讓鏡頭與故事不斷穿插在鄉鎮與城市徘徊，卻顯現了現代性之下非均等的異質空間與地方意義。

即使最終張作驥仍將地方的救贖意義歸還給相較於大城市的邊緣鄉鎮，但是在張作驥電影中有關對於地方的對比拍攝，較之只聚焦在單一的城市或單一的鄉鎮來說，遊走在兩者邊界的拍攝位置便容易促使我們思考現代性空間的多層結構與異質性。城市或鄉鎮的意義不再那麼絕對且單一，在現代化的過程中象徵進步與繁榮的城市不只是頹廢、迷幻、罪惡、剝削的地方，它亦同時承載著療傷、冒險、歡樂等無限可能；而同樣處在當代、現代性脈絡下的鄉鎮，也將落後、受困、貧窮、破敗、救贖、純樸、光明等意義一一打散融合。

結論

此篇文章不以原本就是置身在八〇年代新電影脈絡的導演楊德昌或侯孝賢等人為例，去探討他們的電影如何由新電影時期至今的流變；也非以偏向新世代的陳芯宜、林書宇、鍾孟宏等人探討當今後新電影的現象，而是透過在台灣新電影與後新電影這兩者之間，具有一個獨特的位置的張作驥來思考後新電影。之所以獨特是因為張作驥的影像

呈現一方面與新電影有密切的鏈結，另一方面卻又與之有相當程度的悖離。後新電影這個詞彙不管是在斷裂、延續、超越甚或轉化的意義上，必定是與新電影有所對話它才會被稱做後新電影，透過探討張作驥電影中在敘事美學上對傳統寫實主義的突破、時間空間的解構與重構，在主題呈現上啟動地方符碼的開放性意義並且並置了多樣現代性的面貌，皆讓我們得以觀察摸索後新電影所承擔的特殊性，以及與新電影之間的異同和對話。

從《忠仔》到《蝴蝶》，張作驥電影中的黑幕使用在後新電影的語境脈絡下，除了是一種情節轉換的交代，亦帶出一套另類的時空想像與敘事模式，而《黑暗之光》與《美麗時光》裡頭，透過黑幕介入所形成的擾亂線性時間，以及建立在死而復生概念上的開放式結局所構築出來反覆迴旋的時空，除了突破新電影的影像特色之一，亦即長鏡頭凝視下完整的時間空間所形成的時延，最終所要訴諸的或許是一種對於真實的再質疑與再確認。而從新電影至後新電影的發展，除了敘事美學的轉變以外，底層人民與地方之間的互動也逐漸呈現地方意義的重新再造，並衍生出更多現代性之下異質的空間想像。地方符碼的轉化逐漸藉由輕質小品、幽默輕鬆的包裝則顯現台灣逐漸拋開受傷者邏輯的位置，即使如《蝴蝶》帶著嚴肅悲情的調性，片中始終不肯使用台灣話的父親最終用台語說出「我是日本人」的吊詭語言招致兒子舉槍弑父，這樣一條看似與後新電影多半不再打出沉重悲情牌，並強調協商的路數有所差異，但卻也帶出後新電影在面對殖民記憶的創傷時，一條有別同於過往閃躲迴避的正面對決路徑¹⁹。

參考書目

(一)專書

- 白睿文(Michael Berry)著，羅祖珍、劉俊希、趙曼如譯：〈張作驥——從邊緣拍攝〉，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》，台北：麥田，2007年。
- 李天鐸、陳蓓芝編著：《當代華語電影論述》，台北：時報，1996年。
- 李沐泉：《台灣電影閱覽》，台北：玉山，1998年。
- 祝文君：《美麗時光：張作驥及其獨立製片》，台北：影響電影雜誌，2002年。
- 迷走、梁新華編著：《新電影之死：從《一切為明天》到《悲情城市》》，台北：唐山，1991

¹⁹ 有關殖民記憶的主題，或是張作驥電影中經常觸及的族群問題並非是此文重點，但它在後新電影卻是一個可以再深談的議題，因此在此結論稍微提及，或許日後再撰文討論。

年。

焦雄屏：《台灣電影九〇——新新電影浪潮》，台北：麥田，2002年。

黃櫻茶著：〈長拍運鏡之後——一個當代台灣電影美學趨勢辯證〉，《拾掇散落的光影——華語電影的歷史、作者與文化再現》，台北：亞太圖書，2001年。

盧非易：《台灣電影1949-1994：政治、經濟、美學》，台北：遠流，1998年。

(二)期刊論文

吳珮慈：〈凝視時間，在動與不動之間——長鏡頭的一種美學反思〉，《中外文學》第27卷第8期，1999年1月，頁9-12。

李志蕃：〈用光影寫歷史——台灣電影新浪潮裡的文學身影〉，《聯合文學》第29期，2009年3月，頁42-45。

林志明：〈幫派的原鄉——「美麗時光」中的敘事與象徵〉，《電影欣賞》，第20卷第4期，2002年9月，頁85-88。

林奴霜：〈日本記憶——從電影歌曲中解讀《稻草人》、《悲情城市》、《多桑》〉，《電影欣賞》第25卷第4期，2007年9月，頁193。

張世倫：〈新電影，影展，與「後」新電影(?)〉，《當代》第78卷第196期，2003年12月，頁98-107。

葉月瑜：〈台灣新電影：本土主義的「他者」〉，《中外文學》第27卷第8期，1999年1月，頁43-67。

廖金鳳：〈張作驥的獨家秘方：「光明寫實」〉，《藝術欣賞》第1卷第1期，2005年1月，頁116-119

裴開瑞(Chris Berry)著，王君琦譯：〈著魔的寫實主義——對於張作驥電影的觀察與寫實主義的再思考〉，《電影欣賞》第22卷第4期，2004年9月，頁91-95。

盧非易：〈觀看黑暗——觀點、認同、寫實論之重探〉，《電影欣賞》第23卷第4期，2005年9月，頁55。

謝仁昌訪問整理、楊憶暉整理：〈沒有光，傾向於黑傾向於美麗——張作驥的「美麗時光」，以及黑暗之光(上)〉，《電影欣賞》第20卷第4期，2002年9月，頁39-45。

——：〈沒有光，傾向於黑傾向於美麗——張作驥的「美麗時光」，以及黑暗之光(下)〉，《電影欣賞》第21卷第1期，2002年12月，頁78-83。

(三)學位論文

謝雯仔：《黑暗之光：張作驥風格研究》，台北：台灣師範大學英語學系碩士論文，2008年。

(四)網路資料

〈2008年台灣電影總結〉：<http://gb.star.sina.com/m/2008-12-30/ba2321775.shtml>

《蝴蝶》官方網站：<http://soulofademon.pixnet.net/blog>

張作驥電影工作室：<http://www.changfilm.com.tw/>

聞天祥：〈後新電影的定義與迷思〉<http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-884.php>

程偉豪：〈台灣電影新生：「超過世代」〉

<http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-2182.php>

鄭秉泓：〈一半高潮，一半低潮——「後海角年代」的新台片臨界狀態(上)〉

<http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-1927.php>

——：〈一半高潮，一半低潮——「後海角年代」的新台片臨界狀態(下)〉

<http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-1928.php>

盧非易：〈黑暗之光〉 <http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/squareinfo.htm?MID=9>

(五)英文資料

Berry, Chris and Fei Lu, ed. *Island on the Edge: Taiwan new Cinema and After*.

Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.

Yip, June. *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*. London: Duke University Press, 2004.