

# 后『解严』 时代的 台湾电影

孙慰川 著



商務印書館  
The Commercial Press

# 后『解严』时代的 台湾电影

孙慰川 著



商务印书馆  
The Commercial Press

图书在版编目(CIP)数据

后“解严”时代的台湾电影/孙慰川著.—北京:商务  
印书馆,2014

ISBN 978-7-100-10626-9

I.①后… II.①孙… III.①电影史—台湾省—  
现代 IV.①J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 173018 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

后“解严”时代的台湾电影

孙慰川 著

---

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

商 务 印 书 馆 发 行

山 东 临 沂 新 华 印 刷 物 流

集 团 有 限 责 任 公 司 印 刷

ISBN 978-7-100-10626-9

---

2014 年 11 月第 1 版

开本 650×960 1/16

2014 年 11 月第 1 次印刷

印张 21 1/2

定价:49.00 元

## 前 言



自 1949 年起，台湾全岛实施“戒严”。直到 1987 年，“戒严令”才被解除（通常简称为“解严”）。这一年，台湾社会经历了一系列重大的转型，政治、经济、文化等领域均发生了一连串巨大而深刻的变化：台湾当局开放台胞赴大陆探亲；解除“党禁”（允许民间成立党团组织）和“报禁”（允许民间出版报刊）；准许台湾影视界赴大陆拍片……继而，当时的台湾地区领导人蒋经国先生于 1988 年 1 月去世，李登辉升任“总统”。

1987 年是台湾历史的重要拐点，也是台湾电影的重大转折点。一方面，学界公认，1987 年 1 月《台湾电影宣言》的发表标志着台湾新电影运动的终结；另一方面，“解严”意味着在台湾实施了 38 年（1949—1987）之久的“白色恐怖”终于结束，“威权政治”的时代宣告终结，台湾的政治生态开始趋于宽松，走向民主化。这为本土电影营造了较为自由的创作环境。可以说，台湾电影在 1987 年送别了一个旧时代，迎来了一个新纪元。此后的台湾电影与 1987 年之前的相比，在诸多方面均明显地呈现出质的差异。

2010 年 6 月 29 日，两岸签署了《海峡两岸经济合作框架协议》（ECFA），其中约定：大陆取消台湾电影进口的配额政策，并且放宽合拍片的限制。自此，台湾电影步入了一个新时代，其最主要的特

点就是与大陆的电影合作大大加强，两岸的合拍片日益增多。因此，2010年是台湾电影的另一个重大转折点。

有鉴于此，笔者认为，可以将1987年至2009年的台湾本土电影作为一个相对独立的发展阶段予以研究。

迄今为止，台湾和海外学者对日据时期至新电影时代（1898—1986）的台湾电影已进行了大量的研究，尤其对台湾新电影的研究更是硕果累累。但对于后“解严”时代（即1987年至2009年）的台湾电影的系统研究则较为薄弱。

由于海峡两岸曾隔绝了38年（1949—1987）之久，故我国大陆学界对台湾电影的研究起步很晚，直到20世纪80年代后期才开始<sup>①</sup>。而对于后“解严”时代的台湾电影，大陆学界的研究也十分有限，大多仅局限于台湾的艺术电影，且往往只是对个别导演或某些影片进行零星的探讨；对于1987年至2009年台湾的电影政策、商业电影的演变、纪录片的发展、台湾电影里的“国族认同”书写等许多重要问题的论述，更是基本上仍处于空白状态。在大陆、台湾、香港和海外，至今都还没有一部研讨后“解严”时代的台湾电影的学术专著。

后“解严”时代，《悲情城市》、《喜宴》、《爱情万岁》、《卧虎藏龙》和《色·戒》等台湾电影或台湾参与的合拍片曾获威尼斯国际电影节金狮奖、柏林国际电影节金熊奖、美国奥斯卡最佳外语片等殊荣。然而，台湾本土电影却遭受好莱坞的强势冲击，2001年、2002年和2003年等年份，台湾本土电影在岛内市场所占份额仅1%~3%，可谓处境艰难。

显然，后“解严”时代的台湾电影既有成功的宝贵经验，也有失败的惨痛教训，非常值得深入总结和探讨，因为它对华语电影今

---

① 以厦门大学陈飞宝教授所写的《台湾电影史话》（中国电影出版社1988年版）一书为重要标志。

后的发展极富借鉴意义。在全球化时代，民族电影如何迎接外国电影的挑战？在市场经济体制下，究竟应制定什么样的电影政策？在两岸文化和经贸交往大步推进的今天，如何加强电影领域的合作和互动？……研究 1987—2009 年这 22 年间的台湾电影，将给这些重大问题提供有益的启示，为我国影视文化的可持续发展提供理论和实践的参考；同时也有利于增进大陆与台湾之间的相互了解和艺术交流，推动华语电影的资源整合及规模化发展。

新世纪以来，两岸关系业已步入了一个空前良好的发展时期。飞机直航、大陆同胞赴台旅游等均已稳步实施；《云水谣》、《大灌篮》、《刺陵》和《爱 LOVE》等两岸合拍片日渐增多；各自的电影（例如《不能说的·秘密》、《海角七号》、《那些年，我们一起追的女孩》和《赛德克·巴莱》等）也越来越多地在对方的院线里公映。两岸签署了 ECFA 之后，大陆与台湾之间的电影互动与合作更趋紧密。可以预见，两岸电影交流的渠道今后还将进一步拓展。在此背景下，本课题就更具有研究的必要性和紧迫性了。

## 二

本课题的正式名称是“1987—2009 台湾电影研究”，但在实际的研究过程中，我们日渐深刻地认知到：历史是不可能被切割成彼此完全孤立、互不关联的一块块的碎片的。换言之，任何一个历史时期与之前以及之后的时期都必然存在着千丝万缕、难以割裂的逻辑关联。因此，一方面，我们严格按照本课题的名称所确定的时间范围来展开研究；另一方面，本课题的某些子课题在客观上需要我们将研究范围在时间上向前或向后做一点拓展，否则，前因后果和来龙去脉将无法厘清，相关问题将难以阐述得完整、透彻。在这样的情况下，

我们酌情做了一些拓展。这一点，敬请理解。

还有一个情况需要稍加说明。众所周知，影视合流早已是全球性的文化现象。数字影像的横空出世，更使得一些作品的身份变得多元，可以多栖于影、视、网络、手机等媒体：如果在大银幕上公映，它当然是电影；倘若在小荧屏上播放，它就成为电视片；一旦在网络和手机上传播，则又变成视频。简言之，本课题的研究对象是电影，但因为如今的电影与其他媒体之间并不存在着绝对清晰、无法动摇的分界线，反倒时常“难舍难分”，所以本书的极个别地方会由于研究对象本身的复杂性而略微涉及其他媒体。

本书分为上篇和下篇。上篇致力于对1987年至2009年这22年间台湾电影的发展历史进行检视，属于线的勾勒。下篇则是对该时期的一些重要问题逐一予以专题研究，属于点和面的探讨。针对该时期台湾电影的特点，上篇将1987年至2009年的台湾电影划分为四个阶段。需要声明的是，这样的划分固然有我们的理由<sup>①</sup>，但它毕竟只是一家之言。我们深知，对于台湾地区的电影（乃至其他国家或地区的电影）发展阶段的划分，不同的学人完全可能会抱持不同的观点。实际上，在科研领域，并非每个问题都只有一个答案。科研领域应该是提倡百家争鸣、百花齐放的。1987年至2009年的台湾电影，因为与今天的时间距离还比较近，也因为学术界对它的研究尚不充分，所以就更没有唯一正确的划分阶段的方法了，只希望我们的思考能够抛砖引玉。

另外，笔者为本书制定了两个原则。原则一，凡是拙著《当代台湾电影：1949—2007》（中国广播电视出版社2008年版）已经研究过的问题，本书就不再进行简单的重复了。原则二，本书所引用和参考的书目，尽可能使用台湾出版的著作和论文。之所以这样做，主

---

<sup>①</sup> 在本书相应的章节，笔者酌情阐述了这些理由。

要有两方面的考量。在影像和文字资料的收集等诸多方面，台湾学界在研究台湾电影时都享有我国大陆、香港乃至海外学人所难以拥有的便利条件，因此，台湾学界在台湾电影研究领域的优势是不言而喻的。本课题既然研究台湾电影，当然应该高度重视台湾同行的成果。此其一。其二，相比之下，大陆出版的书刊，大陆学人较容易获取，而台湾出版的书刊，大陆学人就较难看到了。本书期望向大陆学人提供一些更新鲜、更独特的观点和资料。

最后，诚挚地期待着各地的专家和学者们不吝赐教。

孙慰川

# 目 录

|   |    |
|---|----|
| 1 | 前言 |
|---|----|

## 上篇 史的检视

|    |                             |
|----|-----------------------------|
| 3  | 第一章 “解严”初期的反思和阵痛（1987—1994） |
| 16 | 第二章 低潮期的迷失、漂泊与找寻（1995—1999） |
| 45 | 第三章 转型期的探索（2000—2004）       |
| 86 | 第四章 复兴期的在地书写（2005—2009）     |

## 下篇 专题研究

|     |                  |
|-----|------------------|
| 127 | 第一章 辅导金政策的嬗变     |
| 142 | 第二章 商业电影的发展      |
| 159 | 第三章 社会纪实类纪录片的探索  |
| 209 | 第四章 电影评论和理论的演进   |
| 221 | 第五章 胶片里的“国族认同”表述 |
| 266 | 第六章 海峡两岸的电影交流与合作 |

|     |                                 |
|-----|---------------------------------|
| 284 | 第七章 驱散菲勒斯中心主义的阴霾<br>——女性银幕形象的流变 |
| 306 | 第八章 以影像“立言”<br>——论女导演黄玉珊        |
| 321 | 参考文献                            |
| 326 | 本书附表一览                          |
| 327 | 后记                              |

上篇 史的检视



## 第一章

### “解严”初期的反思和阵痛（1987—1994）

自1949年起，台湾全岛实施“戒严”。直到1987年，“戒严令”才被解除（简称“解严”）。“解严”并非一个孤立的政治动作，而是伴随着政治、经济、文化等诸多领域一系列大的举措和改变。这些改变给整个台湾社会带来了深刻的反思和剧烈的阵痛，也直接或间接地对电影创作产生了影响。1987年至1994年可称之为“解严初期”。这一时期的台湾电影具有独特的文化内涵，并呈现出一些共同的特点，因此，可以作为一个相对独立的阶段予以研究。限于篇幅，本章将只论述该时期台湾电影最突出的三大特点。

#### 第一节 重新建构的历史影像

1988年，台湾的电视台和电影院里放映了一部MTV《一切为明天》。主题曲由女歌手苏芮演唱，其中有“睁开双眼，渐渐看清世界，发现我早已拥有太多。珍惜拥有的一切”，以及“为了明天，我们一起向前，付出所有绝不后悔。走出从前，一切为明天”等歌词。相应的画面则有：一群师生在拍摄毕业合影，天空中有军方的飞机飞过（寓意台湾军队在保护民众）；一群中年人和孩子们在欢笑着用餐，餐桌上放着一顶帽子，上面有军队的帽徽（寓意当今台湾百姓的幸福

生活离不开军队的保护)；台湾地区历届领导人的形象依次出现……该MTV并没有打出演职员表，但据知情人透露，这部短片是台湾“国防部”委托侯孝贤负责策划，吴念真和小野编剧，陈国富担任执行导演的。侯孝贤、吴念真、小野和陈国富都曾经是台湾新电影的重要代表人物，如今，他们却放弃了当年台湾新电影对艺术独立性的追求，转而与“国防部”合作，“投入这样一个制造伪时代记忆、制造未来幻象的包装工作”<sup>①</sup>。于是，台湾的《自立早报》副刊、《人间》和《当代》等媒体陆续刊发了多篇文章，予以严厉批评。受到批评之后，陈国富表示他“有罪恶感”，侯孝贤则反复强调他的电影创作“向来不谈意识形态”。

围绕《一切为明天》的笔战所探讨的是电影与政治的关系，电影人与权力部门的关系，以及电影工作者的社会角色、文化立场和伦理责任等问题。大多数批评文章的主旨是：电影工作者应保持意识形态的独立性和电影创作的自主性，不应该被当局招安、收编，不应该向官方妥协。

三年之后，1991年年底，著名电影人小野、吴念真、柯一正和黄明川为民进党制作了政宣广告片，却并没有引发任何批评。这或许表明，三年前对《一切为明天》的批判，未必纯粹是反对电影人与政党或政治的合作，而主要是反对电影人为国民党效力。

在“戒严”的年代里，历史在台湾只有一个版本、一种说法，即官方版本、官方说法。并且，历史被当权的国民党设置了诸多禁区和种种忌讳，因而是残缺的、被肢解和扭曲的。“解严”初期，在新的语境下重新审视和建构历史，成为此阶段台湾电影的重要使命之一。《一切为明天》歌颂国民党军队在过去的岁月里对人民的保护，却避而不谈其对百姓的严酷镇压和迫害，还声称台湾民众“早已拥有太

---

① 迷走：“《一切为明天》的幻象”，载《自立早报》副刊1988年11月3日。

多”云云，故而被斥责为“制造伪时代记忆”。

“解严”后，台湾第一部与时代记忆密切相关的、极为重要的历史题材故事片毫无疑问是《悲情城市》。该片以“二二八事件”<sup>①</sup>为背景，表现的是1945年8月台湾光复至1949年12月“国民党政府”迁往台湾这四年多的历史。因此，该片触及的一个十分重大的问题是：国民党当局当初是以何种方式，通过怎样的手段，在台湾取得政权，并巩固其执政地位的？<sup>②</sup>如果它是通过屠杀人民而得到这一切的，那么它执政的合法性和正当性就应该受到质疑。这实在是一个一针见血、击中要害的问题。或许因为侯孝贤导演向来不喜欢触碰意识形态，不愿意流于政治范畴，所以《悲情城市》“对于当时具体的政治、社会情势，不只是保持疏远的距离，而且是有意地回避闪躲”。该片“对‘二二八（事件）’政治层面相当的淡化与闪躲，事实上极接近于目前国民党对待‘二二八’的态度”。“影片中人将‘二二八’的一切归咎于陈仪一人，而影片毫无涉及更广泛的政治问题，这也正是目前官方推卸（责任）的一贯说辞”。<sup>③</sup>因此，不少文章也对该片提出了尖锐的批评。

倘若说《悲情城市》触及了国民党政权的一个致命死穴，却又心不在焉、顾左右而言他，那么《香蕉天堂》却直抒胸臆、毫不遮掩

---

① 1947年2月27日，国民党政府台湾专卖局缉私员和警察在台北行凶殴打小贩，并打死市民一人。2月28日，台北市民举行罢市和游行请愿，提出惩凶、赔偿等要求，随即发展为大规模的武装起义。国民党当局调集大批军队镇压，3月8日起，在台湾全省进行大逮捕、大屠杀，被杀群众达三万多人。该事件被称为“二二八事件”、“二二八起义”或“二二八惨案”。“二二八事件”之后，国民党当局在1948年公布了《戒严法》。翌年，将《戒严法》修正公布，又发布了《惩治叛乱条例》，在台湾实施“戒严”，并取缔言论、讲学和出版自由。

② 该片片首三分半钟处打出了如下字幕：“一九四五年八月十五日，日本天皇宣布无条件投降，台湾脱离日本统治。……”片尾最后一个镜头则出现这样的字幕：“一九四九年十二月，大陆易守。‘国民党政府’迁台，定‘临时首都’于台北。”

③ 迟延奇：“电影、历史与政治——《悲情城市》观后札记”，载迷走、梁新华编：《新电影之死》，唐山出版社1991年版，第95、97页。

地表达了外省人对国民党政权的控诉。全片表现了第一代外省人背井离乡、家破人亡、颠沛流离的悲惨命运及其内心深处的累累创伤。男主角柳金元（本名得胜，张世饰演）被误定为“匪谍”，因而精神失常了。这样的情节设置奠定了全片的控诉基调。此外，把台湾描绘成到处都有香蕉的人间天堂，这原本是当初国民党当局诓骗外省人来台时所编织的谎言。所以，该片的片名具有反讽、嘲弄之意。

《超级大国民》同样是对台湾 20 世纪 50 年代“白色恐怖”的控诉。片中，男主角许毅生仅仅由于接触了社会主义思想，就被捕入狱，在铁窗中度过了十多年光阴。他的同伴里，甚至有人因为相同的罪名而失去了宝贵的生命，尸体被埋在乱葬岗上。该片还提及，当年来台湾的大陆籍官兵如果流露出思乡之情，也有可能被问罪。简言之，该片强烈控诉了蒋介石统治集团昔日对台湾民众的残酷压迫和对政治权力的极端滥用。

在《养鸭人家》等健康写实主义电影中，20 世纪 60 年代的台湾曾被描绘成一个充满希望、幸福美好的乐土。然而，《牯岭街少年杀人事件》却彻底解构了这则神话，改写了那段历史。片中，那段时期的台湾是一个极度压抑的社会。与《香蕉天堂》一样，《牯岭街少年杀人事件》也多夜戏和暗景，从而凸显了那个时代的黑暗和压抑，警察总部以子虚乌有的罪名拘捕和审问男主角张小四的父亲并使其精神失常等情节，揭露了当时的“白色恐怖”对台湾人民精神层面的巨大压抑和伤害。简言之，该片对那个极权而专制的时代给予了近乎全方位的反思和鞭辟入里的批判。

1950 年，国民党第 8 兵团在云南蒙自被解放军击溃，残余的 2000 多人在团长李国辉的带领下，在缅北一带活动，并打败了前来围剿的缅甸政府军，显示了顽强的战斗力。蒋介石遂派原第 8 兵团司令李弥去缅北领导这支部队，从事反攻云南的勾当。后来，由于国际政治和外交的压力等原因，蒋介石分两次撤回了这支孤军，但仍

有一些人留在了泰国。台湾作家柏杨根据上述史料创作了小说，朱延平导演则将其改编拍摄成电影《异域》，以充满悲情的叙事，批评和控诉了其时国民党当局让挣扎在异域的国民党官兵为“反攻大陆”而充当炮灰的丑恶行径。

台湾在蒋介石统治时期，充斥着严酷的“白色恐怖”、“威权政治”和泛军事化管理。因此，上述五部影片从不同角度反思并批判了那段历史。蒋经国执政时期，台湾的经济建设可谓成果斐然，人才选拔上也开始注重本土化策略，但一党独裁的体制并未改变。“解严”初期，也有影片深入探讨了这段历史。

1972年，蒋经国出任台湾“行政院”院长，充当了国民党当局实际上的领导人。他大力践行“政权本土化”改革，遴选台湾本土出身的政治精英和经济人才进入权力体系的各个部门，打破了此前基本上由外省人掌控大权的格局。故事片《刀瘟》就以这一历史时期作为叙事背景，通过台湾嘉南平原一个小镇上的青年林明辉（庹宗华饰）的青春故事，展示蒋经国“政权本土化”改革在社会基层所产生的影响。“解严”之前，台湾的官方舆论一直赞美蒋经国的“政权本土化”改革推动了政治的自由化、民主化，扩大了民众的政治参与度。如今，该片却从根本上挑战并颠覆了这些官方说法。影片“描述国民党地方党部与角头势力结合之下，政治压迫不再是针对反对党或异议人士等搞政治的读书人（不搞政治就没事），而进一步渗透到一般人民的日常私人生活领域中。换句话说，‘政权本土化’以交换特权的方式使国民党的政治压迫从都市精英延伸到乡野小民的身上，其实是统治者以中下阶层人民的幸福换取资产阶级支持以巩固政权的結果”。该片“批判的矛头直指长期霸占政治权力的国民党‘威权体制’，问题已经不再是政权掌握在外省人还是台湾人手里，而是国民党（经过70年代的‘本土化’过程，它已经是本土政党）迷信‘公