

华莱坞电影视野下的台湾图景与困境思考

张梦晗^①

(浙江大学 传媒与国际文化学院, 浙江 杭州 310028)

[摘要]在全球文化资本不断流动、激荡的时代背景下,华莱坞电影作为华语电影的一种全新概括,其生产发行方式亦随之转变。台湾电影长期以来具备风格化的文艺特质,虽曾多次于世界影坛赢得声誉,但同时也存在大量影片过度沉溺于自我情调,失宠于市场的现象。如何稳固台湾电影的文化内核,坚守艺术品格,形成台湾电影自有风格,是文章研究的第一个问题;延续二十余年的“电影辅导金政策”虽初衷良好,却在结果上加剧了民族文化产业自说自话、回避接触的情况。如何借助台湾流行音乐和综艺娱乐节目的商业优势发展台湾电影产业是文章研究的第二个问题;改善台湾电影本土市场容量小,各类资源相对有限的现实问题,开拓香港、大陆、新马以及全球泛华人社群的“华语市场”是文章集中解决的第三个问题。最后,文章提出,包括台湾电影在内的华莱坞电影要在共享文化区位意义的基础上,绘制新的美好图景。

[ZHANG Menghan. Predicament and Prospect for Taiwanese Films in the Perspective of Huallywood Cinema. China Media Report Overseas 2015; 11(3): 17-25].

[关键词]台湾电影; 华莱坞; 困境; 对策;

台湾电影作为华语电影的一个重要组成部分,几经沉浮,有过七十年代琼瑶片、武侠片的辉煌高峰之时,亦有过九十年代片量寥寥、票房惨淡的艰难困窘之境。新世纪,处于全球化时代背景下的台湾电影虽渐有起色,但依然不能放慢脚步,稍有不慎,就可能将自己推入狭隘封闭的悬崖之边。全球化情景下文化资本的流动既为台湾电影带来利好机遇,也是对台湾电影市场的再次考验。

华语电影大格局下各国文化业的紧密联动,更新了华莱坞电影的发展格局与观念。华莱坞这一概念的提出,绝非一个命名,一句口号,邵培仁在《华莱坞的想象与期待》中认为“华莱坞乃华人、华语、华事、华史、华地之电影也,即它以华人为电影生产的主体,以华语为基本的电影语言,以华事为主要的电影题材,以华史为重要的电影资源,以华地(包括中国大陆和台港澳地区)为电影的生产空间和生成环境。这种命名和界定,既可突破过去华语电影研究的语言束缚,也可打破以往中国电影研究的地域局限。”^[1]台湾电影作为华莱坞电影的一个重要组成部分,不断与中国大陆、香港、澳门以及新加坡和马来西亚等地电影业融合互补,形成合力以更好地参与世界电影比拼。面对好莱坞、印度宝莱坞、日韩等地电影产业的迅猛发展,台湾电影只有知己知彼,才能在全球电影市场上乘风破浪、高歌猛进。在这场既有合作也存在较量的“战争”中,台湾电影必须明确并突破自身发展格局的局限,提炼出具有特色文化内核的元素,才能探索发掘出一条具备台湾电影自由风格的合作发展之路。

本研究将1982年1月-2013年7月,台湾制作的票房前30位电影作品与在世界影展中获奖的电影作品比对,寻求商业与艺术的共通点;梳理1962年-2012年共计49届金马奖获奖作品中台湾本土制作电影作品,归纳其主题分布,分析其获奖原因;将1982年以来台湾累计票房收入位列前三的影片提取出来,分别比对其在大陆、香港地区的院线收入,在考虑通货膨胀和汇率的前提下,比较同一影片在台湾、大陆、香港各地的票房表现;同时,结合台湾电影史的资料回顾,将近阶段台湾电影的窘境总结在以下三个方面:一是受“台湾新电影”传统的影响深远,注重导演个人风格但商业意识不足;二是长期受“电影辅导金”政策帮扶,在结果上加剧了民族文化产业自说自话的情况;三是本土市场容量小,各类资源相对有限。文章逐一对照上述三种窘境提出相应的破冰之策,一是稳固台湾电影的文化内核,坚守艺术品格,形成台湾电影自有风格;二是借助台湾流行音乐和综艺娱乐节目的商业优势发展台湾电影产业;三是走合作化道路,开拓香港、大陆、新马以及全球泛华人社群的“华语市场”。在揭示台湾电影的困境之前,

[作者简介]张梦晗,女,浙江大学传媒与国际文化学院博士在读,主要从事媒介文化研究。

[基金项目]本文为浙江省哲学社会科学重点研究基地“浙江省传播与文化产业研究中心”成果。

简要回顾台湾电影发展的历程，对于追问当下电影所临窘境之历史原因，大有裨益。

一、台湾电影发展的历史变迁

台湾电影起步较晚，1925年台湾青年刘喜阳、李松峰、郑超人、张云鹤等人拍摄的故事片《谁之过》，标志着台湾电影的开始。在日据时期，受到特殊历史环境的制约，本土电影制作无所适从，从导演到剧本都是日化的产物，多数围绕虚构的，或曰脱离其时现实经验的故事展开。代表之一是1937年由安藤太郎和黄梁梦共同导演的无声黑白电影《望春风》，故事讲述了一个悲情无奈的故事。农村少女秋月与情人清德离别，而重逢之时秋月已成艺姐。悲欢离合的叙事结构在早期台湾电影中较为常见。

从1949年国民党政府开始管理台湾开始到上世纪六十年代以前，台湾电影被归纳为“政治文艺”时期。这主要是由于在“国共对峙”及“美苏冷战”最为紧张的历史时期，台湾电影一路配合“反共抗俄”的政治论调，鲜有明珠，完全为政治宣传的工具，着实乏善可陈。有趣的是，也正是在如此局势之下，台语电影悄然兴起，为沉闷枯燥的台湾本土带来一丝慰藉。到了六、七十年代（1963年-1978年），步入“健康写实主义”时期。“健康写实”这一提法源于时任台湾中央电影公司总经理的龚弘所提出的“健康写实”电影制作路线。这一时期的台湾电影一面学习欧美写实电影的拍摄风格，一面小脚走路地尝试接近民众，在电影主题上体现“人道关怀”；一面着力于配合政府基调——“隐恶扬善”，孕育着台湾电影的起飞。健康写实片《蚵女》是有力的佐证。在七十年代值得一提的是，琼瑶爱情电影和武侠题材片一度作为商业电影的重要形式夺人眼球，但好景不长，随着观众审美情趣的转移和拍摄手法的落套，台湾商业电影的前路也越发迷茫。

到了八十年代（1982年-1989年），台湾电影迎来了“新电影浪潮”时期。利用深焦距、长镜头和定焦镜拍摄等电影手法，建构当代台湾电影独特的影音美学。擎着艺术电影大旗的台湾电影，走红世界影展，为了配合世界影展的评判标准，有意与商业电影区隔，甚至极力撇清与大众市场的关系。九十年代至新世纪之初（1989年-2007年），逐步过渡到“多元创作”时期。侯孝贤凭借《悲情城市（A City of Sadness）》在威尼斯影展上大放异彩，影片直面当时台湾社会最为敏感的禁忌话题，细腻地反映台湾当地近代历史的记忆，上映后，触发热烈响应及讨论。成为首部在世界三大影展获奖的台湾电影。《悲情城市》的标志性重要意义在于，自此，台湾电影在题材创作上，终于达到不受意识形态限制的充分自由，正式迈入多元化时代。

进入新千年后，台湾电影偶有佳作，但依然寥若晨星。《卧虎藏龙》（2000年）、《双瞳》（2002年）、《刺青》（2005年）的上映未能改变台湾电影市场仍由好莱坞主宰的现实。事实上，从1996年起，台湾电影年产出量长期徘徊在二十部上下，票房占有率约为全台总票房的1-2%，这种愁云惨淡的光景到2003年跌入谷底，那一年仅推出15部台湾影片，总票房约1500万新台币，不到全台总票房的1%。2008年魏德圣凭借《海角七号》5亿3000万的票房为台湾自制片复苏带来一记闪亮信号，同一时段内，林书宇、杨雅喆等人的作品也引发了广泛关注，由此，台湾电影踏入“超过世代”时期。

2011年，台湾电影迎来热潮，创下二十年来的最好成绩，九把刀的首部长片《那些年我们一起追过的女孩》台湾票房已达到4.1亿新台币（约8578万元人民币），成为台湾华语影史排行第三的影片，仅次于《海角七号》和《赛德克·巴莱》（上）。不止是在岛内，《那些年》还一举攻陷香港市场及大陆市场。魏德圣、九把刀等台湾电影“超过世代”导演群，乐于吸纳明星，加大冲突情节，加快叙事节奏。其作品最大的胜利不在于票房大卖，也不在于影展获奖，而是它们的热映促使更多电影人开始反思自己的创作思路——回归现实生活题材也是一种选择。更多的观众开始愿意为本土电影埋单，制作公司开始留心本土导演，导演开始关注观众喜好，这是一个良性循环的开始。“台湾电影教母”焦雄屏将《海角七号》以及同期出现的一系列影片称为“超过世代”，传达出的是电影学者、剧作家对台湾电影的殷切期许，希望他们能够超过“台湾新电影浪潮”等上一代的成就，反映现代台湾社会的思想和潮流。

二、台湾电影发展的困境之论

（一）受“台湾新电影”传统的影响深远，注重导演个人风格但商业意识不足。

将1982年以来，台湾制作的票房前30位电影名称与在世界影展^①中获奖的电影名称比对，研究对象的

^①包括柏林、戛纳、威尼斯、奥斯卡等国际著名影展及西德曼海姆影展、马尼拉影展、法国南特影展、美国夏威夷影展、西班牙希洪影展、英国伦敦影展、意大利都灵影展、亚太影展、瑞士卢卡诺影展等一般国际影展。

时间范围为1982年1月-2013年7月。之所以选择1982年为始点，是因为这一年，一批新锐导演以“中影”为大本营，开展了让世界眼前一亮的“台湾新电影”运动。影片《光阴的故事》及《在那河畔青草青》为“台湾新电影”拉开了帷幕。此外，1982年也是“台湾电影法”草案通过的一年，确立电影作为文化事业的一部分，被正名为“文化事业”。

研究对象中，凡是在国际影展中有所斩获的影片都被纳入考察范围，提名不纳入正式获奖范围，台湾电影获奖影片总量为98部，在考虑到通货膨胀因素的前提下，与累计票房超过3500万新台币的影片（台湾制作国产累计票房前30位影片）对照后发现：仅有5部作品重合，分别是《卧虎藏龙》、《色·戒》、《艋舺》、《海角七号》、《翻滚吧！阿信》。重合率仅为5.1%（见表1）。台湾导演在创作时更偏爱艺术化的表现风格，在世界影展中的表现明显好于市场票房反应。

1982年1月-2013年7月世界影展获奖总数（单位：部）	台湾电影票房前列（单位：部）	兼得影展与票房认可的作品数（单位：部）	重合率
98	台湾电影票房前10位	4	4.08%
	台湾电影票房前20位	4	4.08%
	台湾电影票房前30位	5	5.10%

表 1：台湾电影累计票房前列作品与世界影展获奖作品数量对比

新电影浪潮时期，台湾电影游走于全球各大影展之间，凭借独特的艺术风格，于世界影坛赢得声誉。受此历史因素之影响，长期以来，台湾电影以艺术电影为创作主轴，这明显区别于香港、好莱坞电影以商业电影为作战前线的路数，这种做法虽然在一个面向保证了台湾电影的文艺特质，但同时也造成部分影片过度沉溺于自我情调，失宠于市场。电影制片人及影评人自囿于“艺术还是商业”的框架中，如若继续壁垒分明，彼此不容，只会使台湾电影的处境更加尴尬，突破愈加困难。值得警醒的是，在创作立场上独立并不等于漠视市场。侯孝贤在执导《恋恋风情》、《童年往事》等影片时，将个体的成长经历表现的淋漓尽致，不但在国际影展上大显风采，也触动了观众的心弦。在拍摄手法上，“新电影”习惯采用固定机位的长镜头，中远景别的布局，很明显是受法国新电影浪潮的影响，此类做法可以展现人、景、事件的全貌，给观众留足思考的独立空间，避免导演视角的干预。

但到新电影浪潮后期，国际电影节中屡获好评的台湾电影成了观众心中“沉闷”和“慢吞吞”的代名词，难逃曲高和寡的命运。90年代中后期，台湾电影市场萎靡、一路滑落，2002年市场占有率仅为0.5%，总片量在10部左右^[21]。电影人过分注重对个体经验的描述，与观众的生活感受相去甚远，因而难以产生共鸣，以蔡明亮为代表的导演将台湾电影带入一种小品展演的方向，晦涩、批判、放肆地突出个体使得其电影虽然名声在外，却终究难觅知音。

（二）长期受“电影辅导金”政策帮扶，结果加剧了民族文化产业自说自话的情况。

1988年，台湾电影事业发展基金会提议设立“辅导金”奖项，用以提高电影的产量与质量。而正式由台湾新闻局每年编列预算开始设置电影辅导金，是从1990年开始。关于“电影辅导金”政策的争论，一直以来都是两种声音。持赞成态度者自然认为各国对电影的辅导主要目标是文化性影片，台湾电影工业本身就发展缓慢，因而政府应该振兴本土电影市场。赞成者还认为，辅导金使得台湾电影在深度、构思方面超过其他国家和地区，在国际范围内表现上佳，受到好评^①，而其中辅导金作为培养人才、鼓励拍摄的主要推动力，作用不可磨灭。

持反对意见者则认为，辅导金会导致电影工作者在拍摄电影中经济压力过少，对票房收入的关注过小，而电影辅导金在更多情况下是分发给艺术性较强的影片，这在无形之中将台湾电影推向漠视市场、小众文艺的方向。九十年代后期，台湾电影辅导金的数额一路增加，但电影制片总量却在不断下滑，很多制片公司对其依赖心理很强，有的公司的拍片计划几乎是围绕辅导金的获准与否展开的，如此一来，原本为振兴台湾电影而设立的辅导金，成了人们口中戏谑的“辅导金越扶越倒”。话题性薄弱，节奏感

^①根据一项由加拿大于1999年邀集世界各国最具文化代表性的电影相关机构所做的调查，却显示1990—1999年，台湾地区电影的总体表现排名世界第三，仅次于法国、美国，足见台湾地区电影在“影片创意构思”、“深度人文涵养”等层面上受到国际影坛的重视。

缺乏，国内产业政策滞后，海外市场步步紧逼，这一系列问题几乎将台湾电影困死在四面楚歌的樊笼。政府保护支持民族娱乐产业的做法到底是出于经济利益的考虑还是基于保护民族文化的诉求，是个很难回答的问题。于是这紧接着带来下一个问题：究竟是应该根据审美原则还是根据市场原则的标准来决定支持谁。台湾政府很多时候已经对各类保护民族文化政策的后果噤若寒蝉：政府支持的电影（音乐和文学作品也是如此）不是对这个国家漠不关心，就是对其持高度批判的态度。

大多数国家对本土制作者的补贴、对国际营销的支持和对文化产品进口的限制都属于保护民族电影产业的做法。而这些政策是在这样的一个前提下进行的：国际电影市场是由各国的电影产业组成，他们之间相互竞争，但最后都是受最大的电影公司（通常是美国的）所主导。事实上，文化工业并非以国家为单位而组织的。从一般意义上讲，国家的支持，确实会对本地艺术家和演员的国际化生涯起到积极推动作用。但如果指望任何民族电影产业只须与跨国公司或跨国工作室签约，就可以在国际范围内取得成功，就显得过于天真了。因为这些演员和艺术家一旦进入国际电影营销的游戏圈，就必须改变将某一个体国家作为竞技场的习惯。于是，那些为营销本土化电影、音乐或电视产品所颁布的各种政策，反而使来自好莱坞的电影和电视节目、英美的流行乐出现了本地版本。

（三）本土市场容量小，各类资源相对有限。

为了比较同一影片在台湾、大陆、香港的票房表现，现将 1982 年以来台湾累计票房收入位列前三的影片提取出来，分别比对其在大陆、香港地区的院线收入，在考虑通货膨胀和汇率的前提下，将其票房收入统一按人民币计算（汇率按照上映期一个月内的平均汇率计算）（见表 2）。以台湾票房收入第三位作品《那些年，我们一起追的女孩》为例，该片最后以 4.6 亿新台币(以当时汇率计算约 1.02 亿人民币)收官,不得不说,是一次巨大的成功。反观大陆市场，即便是受抢先版和删改版等因素的影响，该影片依然在内地拿下 7500 万元的票房（见图 1）。在香港市场，《那些年》成功超越周星驰导演的《功夫》，抢占华语片票房的第一把交椅。

由此可以推断的是，台湾电影仅靠本土市场吸金，远远不够，截至 2013 年 7 月统计数据，台湾人口 2334.9724 万人，这其中除去 3 岁以下幼童和 75 岁以上高龄老人，减掉难以负担影院消费及无影院消费习惯的人群，本土市场容量小是一个不争的事实。“绿色在地化”这一口号曾在一段时间内多受台湾电影导演青睐，也是许多学者在讨论台湾电影时着墨较多的面向。对于是否需要强调“台湾主体性”，争论之声不绝于耳。无论如何，过度吹捧或停留在讨论“台湾主体性”问题，无异于将电影伙同政治。过度呈现的意识形态必然会使一个国家的文化产业陷入进退维谷的尴尬境地，这对本身市场容量小，资源有限的台湾电影来说，并非明智之举。

电影名称	年份	台湾累计票房（单位：新台币）	内地累计票房（单位：人民币）	香港累计票房（单位：港币）
海角七号	2008年7月-8月	5.3亿（折合人民币1.2亿）	2065万	759万（折合人民币664.2万）
赛德克·巴莱（上）	2011年9月	5.0亿（折合人民币1.1亿）	1645万	285万（折合人民币232.6万）
那些年，我们一起追的女孩	2011年7月-8月	4.6亿（折合人民币1.0亿）	7485万	6103万（折合人民币4980.0万）

表 2：台湾电影累计票房前三位影片在大陆、香港的收入（统计时间范围为各地影院上映该片的档期，由于电影版权问题，同一影片未必同步上映）

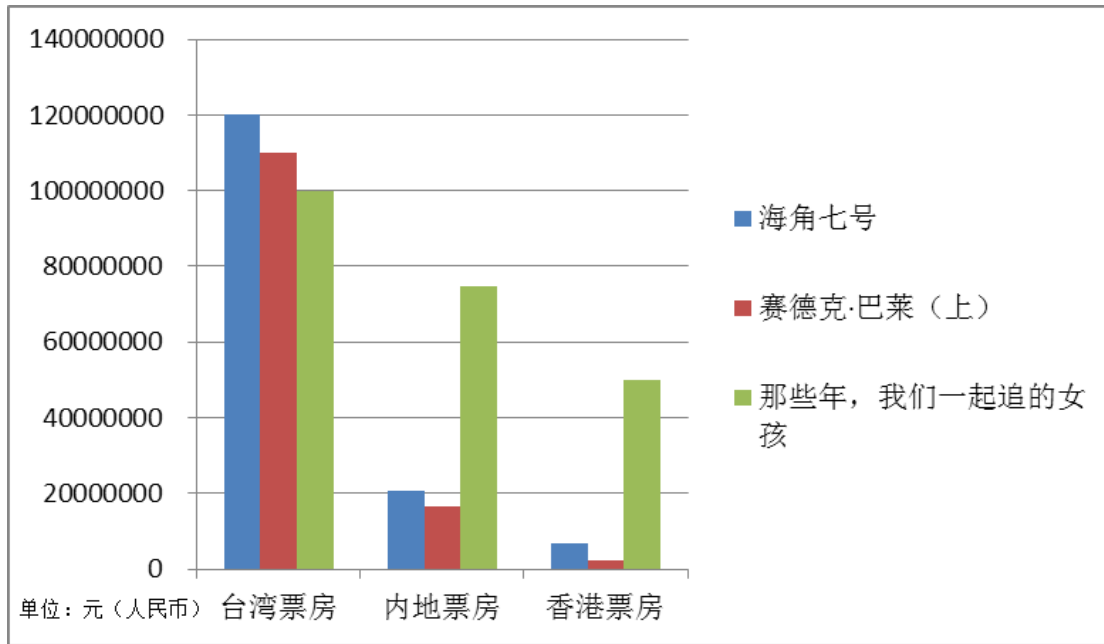


图 1: 台湾制作且票房收入前三甲影片在台湾、内地、香港三地的票房表现

三、 台湾电影发展的破冰之策

(一) 稳固台湾电影的文化内核，坚守艺术品格，形成台湾电影自有风格。

既保持台湾电影的自有风格，又不被大众遗忘，淹没于商业浪潮，稳固台湾电影的文化内核是一条值得长期坚持的路线。台湾电影历经几度沉浮，有人简单地将其归纳为是商业与艺术的博弈。而在笔者看来，商业与艺术不是东风压倒西风、西风压倒东风的关系。2008 年之后崛起的台湾电影即便是票房大卖，也没有忽视能够反映本土电影原汁原味的重要元素，没有撇开台湾电影的精神内核。坚固的文化内核是支撑台湾电影发展的重要力量。台湾电影作为文化的一部分，在其发展中，虽不断受到日本、欧美等外来文化的影响，却从未抛弃中国文化的内核。在传播与媒介领域中激活和强化地方感和地方性，并将其控制在合理的、适度的、有益的范围之内，不仅可以成为对抗和消解传播全球化、文化同质化的利器，而且对传承美德、弘扬传统、文化记忆和社会建构均具有十分重要的作用。^{[31][43]}

新电影浪潮所呈现的美学理想，所沉淀的对现代文明的反思，奠定了此后台湾电影坚固的精神内核。本研究在对 1962 年-2012 年共计 49 届金马奖获奖作品及戛纳影展、柏林影展、威尼斯影展、亚太影展、韩国影展、东京影展等世界著名影展中获奖影片的主题进行梳理后发现台湾电影的选题种类虽然涉面广阔，但主题主要集中在以下五个方面：一是对故国家乡的依恋；二是对宗教神圣的膜拜；三是对在地风景的痴迷；四是对边缘社群的关注；五是后殖民文化的流变。

由此看来，故国北望、宗教膜拜、在地展演、边缘关注、文化激荡是台湾电影中重点表达对象。而这些，恰好体现了台湾文化中的关键部分，体现出台湾人在世事变迁过程中对不同时期历史记忆的建构与解读。无论是极力展现台湾“独立”的乡土风情、本土文化奇观的题材类型；还是挑战政治禁忌，触及敏感话题边缘的题材类型；还是讨论个体、族群、阶层和国族认同的题材类型；还是解释后殖民时代下殖民关系的题材类型，都在集体诉说着地方感是台湾电影不可忘却的精神内核。地方感绝不限于地域版图上的空间范畴，也不能简单地将其划归为归属感、安全感或身份认同，归属感或安全感的表达方式更侧重于说明精神的体验，而地方感则是从空间和时间的维度加以设定和分析。台湾电影中在地景象，都离不开地方感。这种地方感通过环境设施、自然景色、风俗宗教、人情习惯、历史经历、个体体验等一系列因素加强，特色化的精神内核也随之被凝练聚合。

在电影风格培养方面，散文化的描述和哲学化的升华是台湾电影的特殊语言。很多台湾电影构思新巧，擅长处理时间跨度大、看似散漫的情节，因而有人将台湾电影语言比喻成散文式的符号，这是台湾电影在长期发展过程中积淀下来的特有风格，值得延续。《流浪神狗人》中牛角收集修复的各式神明、阿仙收藏的各种平安符，都属于中国文化语境下的特殊符号，当这些带有历史感的物件与现代人的不安

摆放在一处相提并论时,时空刹那间被对接,散漫无关的情节也同时被联系。哲学的精髓在于抽象升华,于不言中指示无尽。台湾电影偏爱以无言代替具体交代。《流浪神狗人》中没有点明冥冥之中,心灵的救赎是依靠什么来完成的,而只是将落魄的神像、流浪的百万名狗与漂泊的人并列,暗示所有人、事、物的位阶或说价值既可以是天壤之别,也可以被等量齐观。在找到心灵的富足之道之前,万物皆是“被遗弃的”。

另外,台湾电影对个体经验的表达、对时代状况的把握确有独到之处。电影里可以没有欲望,但是不能没有期待;可以没有战争,但是不能没有冲突;可以没有爱情,但是不能没有暧昧;可以没有血腥,但是不能没有血性;可以没有生离死别,但是不能没有感伤遗憾。后者总是比前者淡一点,正是这种淡一点的处理方式让台湾电影更加风格化。流行文化偏爱讲述普通人的生活,电影将这些平常的故事放大夸张、杂糅集中到一个盒子内,展示给观众,让每个人在这个七彩的盒子里找寻自己心灵的投射,体验异于自己的人生。为了达到这一目的,电影需要汇入大量的社会议题和时代事件,连接现实成为自然而然的选择。

如《流浪神狗人》中的每个人物充满矛盾的命运都折射出时代整体的缺憾和呼唤。导演陈芯宜将流浪的概念放大,甚至大胆地将落难的神像也归入流浪者的范畴。失去心灵归处的人、残缺后被遗弃的神明和似乎生来就属于流浪群体的野狗并行在找寻出口的心灵之旅上。装着义肢、靠修复各式神明雕像而存钱的牛角;用沙包发泄家庭关系紧张的搏击手Savi;酗酒成性、每日运送昂贵水蜜桃的货车司机必勇;濒临婚姻崩解的阿雄和丧失爱子的手部模特儿青青……这群人都将自己绑缚在有形无形的困顿中,寻求救赎、却摆脱不了孤独感;这群人都奔走在与生活抗争的路程上,从事的职业不同,面临的困扰不同,但却同样缺乏心灵依靠;这群人像幽灵一样在夹缝中乱撞,而连接他们的事件是一场因流浪狗而造成的死亡车祸。

拼接与多线并行的叙事风格和魔幻与现实相结合的拍摄手法也是台湾电影的一大特色。导演在《流浪神狗人》中采用的后现代拼贴解构、多线索并行推进的拍摄手法对展现台湾文化中强烈的拼接文化特色十分有助,让人联想到第78届奥斯卡金像奖最佳影片《撞车》。“各种外来与内在文化相互激荡,却意外产生出如此荒谬不搭调的奇异组合。就像货柜车里的大型神明竟穿上了霓虹灯管、一台豪华跑步机被放置在青山绿水中、原住民必勇被误认为逃跑的外籍劳工,以至于到了最后,似乎所有事物的位阶也全部都被打乱了,百万古董神像与残缺的落难神明并列、百万名犬与流浪狗相偕同行……”^[4]藉由冲突隐喻现代人心灵上的无依感,忙碌却不知为何的迷茫感。导演在表现对宗教隔离的讽刺之意时,耶稣神像雕塑的被接纳与其他宗教信物的被遗弃这组镜头拼接在一起,看似委婉却恰成对比。一面是牛角在台湾四处营救被遗弃的各类神像,并不论其是否是来自中国的神明,甚至于耶稣神像都被统统纳入收留的范围。一面是青青的教友反对其留存其他宗教信物的做法。作品表达之意在拼贴中被延伸,远大于两个镜头所言之意。

(二) 借助台湾流行音乐和综艺娱乐节目的商业优势发展台湾电影产业。

仅靠政府提供辅导金的方法帮扶电影文化产业的发展远远不够,台湾具有商业运作已经十分成熟的流行音乐产业和综艺娱乐产业。流行音乐和综艺娱乐节目作为大众文化的重要类型,时常会带动某些文化风潮,这是大众文化的魅力所在,也是大众文化可被利用之处。在华语娱乐市场,港台音乐加影视明星绝对是具有不小杀伤力的一记组合拳。虽然在时间上,香港电影与大陆的合作时间更长,但台湾的音乐和影视明星影响力绝不会逊于香港艺人。早在上个世纪六七十年代,台湾电影凭借电影与流行音乐的紧密联合,捧红了“二秦二林”、张艾嘉等一批明星,年产量高达二百余部的台湾电影热销东亚、东南亚等地区。

此外,台湾还具备流行音乐和综艺娱乐节目的优势,加以利用,发挥的功能必然不容小觑。周杰伦这位钢琴高手和流行乐坛的重量级人物,在《不能说的秘密》中,凭借二十五首单曲将影片明显区别于其他类型电影,其中“斗琴”一幕更成为音乐爱好者和电影爱好者同样难忘的桥段,肖邦的圆舞曲、巴赫的赋格曲、圣桑的天鹅等一系列经典曲目在经过调性改变后,大放光彩,成为电影的一大宣传卖点。2013年在大陆上映的《逆光飞翔》也选用了钢琴作为主线,天才眼盲大男孩裕翔在指尖传递出盲人对于音乐和温暖独特的感受,裕翔虽然天生眼盲,但是能够感受到强光的存在,正是在黑暗世界中,微弱的光感和灵敏的听觉才显得弥足珍惜,影片糅合音乐与光线两种美感元素,整部影片基调明快,全篇看起来既像是一幅摄影作品,又像是一张琴谱串连。

言毕流行音乐，再来看台湾综艺娱乐节目。《康熙来了》、《大学生了没》、《ss小燕之夜》、《我爱黑涩会》、《综艺满天星》、《娱乐百分百》等一串名称映入眼帘，各类综艺娱乐节目或借助主持人俊秀面孔分得收视率一杯羹，或依靠嘉宾的犀利毒舌赢得一片掌声。最重要的是各类综艺节目制造话题的能力较强，其中《康熙来了》、《ss小燕之夜》在两岸皆有较高的影响力，如果电影在宣传上映阶段成为某一期节目的主题，不仅可以为电影上映造势，还可以加固主演的粉丝团，而这对于擅长吸引眼球的台湾综艺娱乐节目来说，并非难事。

观光游览业和电影之间的互动更是甚为紧密。《海角七号》之后，台南恒春成为台湾又一旅游胜地。《练习曲》引发一股单车环岛的热潮。《夏天协奏曲》将金门这个被岛内和岛外的人们遗忘的角落纳入观众和游客的视野。栗喉蜂虎、萤、沙虫、高粱酒一起呈现出外岛的夏日美景。《艋舺》中对庙口老街的反复强调，不仅打造了一种属于台湾本土动作片的背景，也引发了人们对艋舺这一衰落老街的重新关注。艋舺作为台北最早的街市，拥有风云际会的码头，是繁华一时的贸易区，影片中完美再现了影片背景年代上世纪八十年代的各种风貌。这些电影在上映前后都曾借助综艺娱乐节目设定主题，成功地为电影发行铺路搭桥。可见，流行文化作为通俗易懂的大众文化，很容易带动某类风潮。另一方面需要注意的是：借助综艺节目行销电影，这种做法无可厚非，但如果刻意为之，难免矫揉造作，往往会适得其反，被归为软广告之流。

(三) 走合作化道路，开拓香港、大陆、新马以及全球泛华人社群的“华语市场”。

要扩大台湾电影的市场范围，集纳更多的拍摄资源，疏通更广的发行渠道，两岸三地跨境合拍已经成为好莱坞电影的一类重要制作方式。这种制作方式无疑会给台湾电影市场注入新的能量。国家广播电影电视总局于2013年1月发布《国家广电总局电影管理局关于加强海峡两岸电影合作管理的现行办法》，明确了台湾电影的引进、合拍相关事宜。《现行办法》的公布，最具意义的部分应该是两岸电影的合作与交流更加正规准确、有章可循。未来，将有更多的台湾导演到大陆筹资拍片，也会有更多的大陆导演到台湾取景拍摄，在大陆执导过《大灌篮》、《大笑江湖》、《刺陵》等卖座影片的朱延平也认为，合拍是大陆与台湾电影取得共荣的“法宝”。“政策放宽后，合拍题材只要有关海峡两岸的故事都应该可以尽情发挥。”朱延平说，“这不会让台湾电影失去自己的样貌，只是多开拓了一条路，为创作者提供新的项目选择。如果台湾影人只是拍一些‘小清新’，没有其他发展道路，那么迟早会走入死巷子。”^[5]香港影人与大陆电影机构的合拍历史早于台湾很多年，曾有过不少商业性较强的卖座华语电影。而台湾影人更擅长创作具有较强人文色彩、表达细腻内心世界、强调个体体验的偏文艺类影片。如此一来，台湾影人与大陆的合拍必然在一定范围内完善大陆电影的生态，电影市场更加利于好莱坞的进一步融合与发展。

合作是整合拍摄资源，拓宽受众市场，开放学习他人制作经验的明智之举。在走合作化的道路时，就需要把握好台湾电影“本土化”与“国际化”的尺度。过分注重台湾精神、风情、人文等元素，一味走绿色路线的“在地化”并不一定能保住台湾电影的生存空间。电影学界和一部分主张艺术性的影评人对艺术性地位的维护，从侧面支持了台湾电影在商业化运作发展上小脚走路的现象，导致其始终无法与香港电影相提并论，更遑论媲美“好莱坞”大片。电影的文化传播目的不是驯服一个异己的文化语境，而是于跨文化空间中找寻公分母，即更适应全球化生存空间的文本元素。各民族特质化的民族元素就如同并行生长在大地上的几株植物一样，根源不同却在外部环境相似的作用下共生共存，这里我们暂且将共生的外部环境隐喻为全球化现状，由于全球化的映照滋养，在根部会出现盘根错节的现象，在枝桠处也可能有接天连叶的表征。因而，电影文本在制作及发行的过程中，就是要找准跨越文化语境的公分母。把握好“本土化”与“国际化”的尺度，促成电影区域合作，将电影文本伸向华语观众都可能接受的范围。对于电影研究者及影评人士来说，也应该采用多向度的视角，如果不能接受，至少要包容。好莱坞电影的发展进路中，绝不能一面批判西方后殖民主义的观点，一面敌视华语圈中其他文化语境的特殊发展方式。

台湾资深电影评论人、制片人焦雄屏为吉光公司（Arc Light Films）和北京电影制片厂的合作牵线搭桥，2000年凭借《十七岁单车》获得柏林国际电影节最佳故事片评审团大奖即银熊奖。在焦雄屏的眼中，大陆的题材很丰富，港台、大陆各地电影人摒弃成见，加强彼此间的合作可以摆脱各自的封闭性，共同为促进华语电影发展而努力。《LOVE》（钮承泽，2012）这部拍摄资金主要由大陆承担的电影，在两岸均获得过亿元票房收入，市场反应良好。整部影片虽然“台味儿”很浓郁，却也赢得了大陆观众的青睐。

一些电影机构反映部分台湾电影在大陆公映时表现出“水土不服”，因而质疑扩大两岸电影合作的必要性，这种推论是没有逻辑依据的。事实上，任何地区制作的电影在走向他境的过程中都会遇到困境甚至瓶颈，在北美市场大卖的好莱坞电影有很多未能得到华人的认可赞许；商业味道浓厚的香港电影在融入内地市场时也经历了足够长的时间。在合作道路上，看到广阔的空间和市场、平静面对市场的起伏，才是明智的选择。钮承泽的另一部作品《艋舺》（2010年）票房达到2.6亿新台币。虽然台湾电影未能形成对好莱坞进行全面的反攻态势，但已经实现由点带面的突破状态。最起码，台湾电影观众已经开始对本地电影重新有了信心，台湾电影票房占总票房的比例已经从2007年之前忽略不计（2001年到2006年之间，最低的2001年0.2%、最高的2002年2.21%），到如今的稳定在十几个百分点，进步可谓明显。李丰博导演处女作《杀手欧阳盆栽》、新导演林育贤的《翻滚吧！阿信》均创下超过6000万新台币的成绩。

四、 好莱坞电影新版图：是意义的出口还是文化区位的共建？

许多国家（尤其是电影事业发展相对弱势的国家和地区）十分反感好莱坞电影的鲸吞蚕食，将其归入“文化帝国主义”的命题之中，贝尔特兰和奥利维拉在《The Export of Meaning》中表达这样一类观点，被输出的不仅仅是美国式的价值观，而更多的是经由广告和普遍开发而得到强化的、广义的资本主义消费价值观，在这其中，美国是最具代表性的。而利比斯和卡茨则认为：意义并非是在西方的电视节目中输出，而是由受众不同的文化区位（cultural sectors）所创造的，这些文化区位与他们已经形成的文化态度和政治观点紧密相连。^[6]这两对学者的争论恰好解释了当下台湾电影或曰好莱坞电影发展过程中可能遇到的疑问，到底应该是像美国一样经由广泛的、大众的、轰炸式的开发路径输出文化产品，走进他国电影市场甚至改变他国消费习惯和审美情趣？还是借助当地的文化语境，因时而变、因地制宜，找到异域文化氛围中最具阐释力的一面，在不同的文化区位中寻找可能的意义共建？

地方性或全国性在复杂的媒介结构下迅速成长，使得某一国的主导地位让位于多种多样的媒介行为者，进而引发媒介产品更大规模的流动。殖民时代及文化帝国主义时期轻易或强制改变他国审美情趣的时代一去不复返。即便是美国这样一个以流行文化为先鋒的国家，也必然在意义的出口时考虑区位文化的特殊品格。这给好莱坞电影市场所带来的经验是：回避接触、区域保护的做法并不能真正解决媒介产品全球性流动给地方带来的恐惧。全球化背景下的电影文化作为媒介文化的一种形态，如人类历史一样，是一次文化接触、影响及重新结合的经历，其或单向或互动的流动方式只是加深了混杂状态而已。由此可见，坚守文化内核并善加改善利用，存续传统电影风格并形成独立艺术品格，借助成熟商业运作模式笼络人气，加快与其他地区的全方位合作及经验交流才是台湾电影以及整个华语电影持续繁荣的可行之路。

本文原载《中国传媒报告》2014年第1期。

参考文献：

- [1] 邵培仁：《好莱坞的想象与期待》，《中国传媒报告》，2013年第4期。[Shao Peiren, "Hollywood Cinema: Imagination & Expectation," *China Media Report*, No. 4 (2013), p.1.]
- [2] 林文淇、王玉燕：《台湾电影的声音》，台北书林出版有限公司，2010年版，第1页。[Lin Wenqi & Wang Yuyan, *Voice of Taiwan Films*, Taipei: Shu Lin Press Limited, 2010.]
- [3] 邵培仁：《地方的体温：媒介地理要素的社会建构与文化记忆》，《徐州师范大学学报（哲学社会科学版）》，2010年第5期。[Shao Peiren, "Temperature of Place: Social Construction and Cultural Memory of Element of Media Geography," *Journal of Xuzhou Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition)*, No.5(2010), pp.143-148]
- [4] 陈芯宜：《电影<流浪神狗人>导演阐述》，2008年4月1日，<http://ent.sina.com.cn/m/2008-04-01/13501969992.shtml>, 2013年6月20日。[Chen Xinyi, "Statements of the Director of *God Man Dog*," 2008-04-01, <http://ent.sina.com.cn/m/2008-04-01/13501969992.shtml>, 2013-06-20.]
- [5] 李博：《两岸电影合作加速 双赢时代即将到来》，《中国艺术报》2013年3月22日，第4版。[Li Bo, "Promote the Cooperation between Taiwan and Mainland, then Coming the win-win Era," *Newspaper of China Art*, 2013-03-22, p.4.]

[6] .Liebes &E. Katz , *The Export of Meaning Cross-Cultural Readings of Dallas*, Oxford University Press, 1990.

Predicament and Prospect for Taiwanese Films in the Perspective of Huallywood Cinema

ZHANG Menghan

(College of Media and International Cultural, Zhejiang University, Hangzhou 310028, China)

Abstract: In the context of cultural capital circulating on a global scale, the production and distribution mode of Huallywood has changed. With a literary and stylized tradition, Taiwanese film has made the noise in the international cinematic circle. But some films paid too much attention to personal expression and yet ignored the market. What we firstly need to resolve is how to maintain the cultural gene of Taiwanese film and establish its own style. The second problem is how to learn from pop music and entertainment industry in Taiwan as they already have mature business patterns. In the third part, the limited domestic market and resources are discussed, so as to extend markets in Hong Kong, mainland China, Singapore, Malaysia and other Chinese communities. The paper ends with the viewpoint that the new progress of Huallywood including Taiwanese films must be based on similar and shared Chinese culture.

Key Words: Taiwanese film; Huallywood cinema; predicament; countermeasures

7/13/2015