

# 台湾“后新电影”：庶民美学与本土想象

——以《海角七号》、《艋舺》为中心

韩琛

**摘要：**以《海角七号》、《艋舺》为代表的“后新电影”，是继“新电影”、“新新电影”之后形成的台湾电影新世代。台湾“后新电影”放弃了“新电影”的精英主义立场，致力于大众化、本土化的商业电影生产，并形成了以“台客影像”为主要标志的庶民美学风格。在塑造新的本土镜像的同时，“后新电影”也放大了所谓“台湾主体意识”中的后殖民内涵，表征了当下台湾在中国/西方双重凝视之下的身份困惑。

**关键词：**后新电影；超过世代；台客影像；庶民美学；本土意识

**作者简介：**韩琛，男，副教授，文学博士。（青岛大学文学院影视系，山东 青岛，266071）

**中图分类号：**J905

**文献标识码：**A

**文章编号：**1008-6552（2011）05-0069-06

自20世纪90年代以来，在好莱坞电影的冲击之下，台湾电影日渐式微，本土市场占有锐减到2%以下，电影业处于瓦解的边缘。<sup>[1]</sup>2007年，侯孝贤曾在演讲中悲观地认为：台湾电影人才青黄不接，电影工业即将消失，未来的希望在于中国大陆。<sup>[2]</sup>然而让人意外的是，从2008年到2010年，台湾电影突然风生水起，以《海角七号》（2008）、《艋舺》（2010）为代表的一系列台湾本土电影，取得了巨大的票房收益，构成了一波被称为“后新电影”<sup>①</sup>的台湾电影复兴现象。在瞩目于台湾电影业触底反弹的同时，更为令人关注的是：“后新电影”作为台湾电影的“复兴标志”，是否已经形成了自己独特的影像美学，完成了一种不同以往的台湾想象，并构成了一个崭新的电影世代？相对于20世纪80年代“新电影”的乡土情怀、20世纪90年代的“新新电影”的都市反讽，虽然台湾“后新电影”通过商业营销/本土认同的双向操弄，获得了不凡的经济效益，但其基本的价值内涵和美学范式尚未明晰，正处于需要进一步自我定位与文化召唤的含混状态之中。“后”的前缀便是对其目前状况的判断：它只能在台湾“新电影”建立起来的文化认同和美学范畴的框架之内，获得一种后延性的身份界定。

## 一、“超过世代”的“后新电影”

《海角七号》在2008年的热映，不但成就了导演魏德圣，而且让一个台湾电影“新世代”浮出水面。执导《漂浪青春》（2008）的周美玲、《艋舺》的钮承泽、《1895》（2008）的洪智育、《囧男孩》（2008）的杨亚喆、《九降风》（2008）的林书宇、《不能没有你》（2009）的戴立忍、《停车》（2008）的钟孟宏等，皆属于这个新生代导演群体。焦雄屏将他们称为“超过世代”：“我借这个词形容这批新生力军，因为叫他们‘新浪潮’、‘新新浪潮’、‘新世代’，都会与以往混淆。称‘超过世代’既可以期许他们‘超过’前几个世代的沉闷，更能形容他们的声势”。<sup>[3]</sup>对于“超过世代”的期许，既源于对“新电影”以来的台湾电影生态的不满，又渴望借由“超过世代”的创新，使台湾电影就此新生。

① 参见庶民与美学：2008中国台湾“后新电影”现象研讨会，台湾台北市中央研究院文哲所，2009年10月

“超过世代”是在台湾“新电影”的感应下成长起来的电影世代，其中一些导演与“新电影”关系密切。魏德圣是杨德昌拍摄电影《麻将》（1996）时的副导演，陈怀恩是侯孝贤团队的成员，钮承泽则参演了台湾“新电影”的重要作品《小毕的故事》（1983）、《风柜来的人》（1983）。“新电影”的作者立场、人文思考和前卫风格，都深刻地影响了他们的电影创作，“后新电影”与“新电影”由此形成了强烈的互文性。钮承泽作品《艋舺》根本就是一部青春版的《小毕的故事》、偶像版的《牯岭街少年杀人事件》（1991），甚至《小毕的故事》里的场景、台词都重新出现在了《艋舺》中。魏德圣的《海角七号》则重启台湾历史/现实中的“恋日”无意识，与“新电影”导演的作品《无言的山丘》（1989）、《多桑》（1994）等展开了超时空对话。“新电影”甚至成为“后新电影”的“元电影”：《小毕的故事》出现在《艋舺》里；《九降风》里的少男少女则在观看《恋恋风尘》（1987）。“超过世代”导演以此来向台湾“新电影”致敬，以纪念那个狂飙突进的电影时代，并表明自己是台湾“新电影”的后裔。

“后新电影”在延传了“新电影”的诸多元素之外，也继承了“新电影”的叛逆性与否定性。侯孝贤、杨德昌的“新电影”一扫台湾政论片和通俗片的陈词滥调，以客观写实主义、形式化的长镜头成就了自己的风格；蔡明亮、林正盛的“新新电影”则用风格化的视觉追求、个人经验的抽象表达等区别于“新电影”。“超过世代”的“后新电影”也以超过“新电影”为动力，但这个“超越”不是“更新”，而是“复归”：复归大众传统，寻求观众认同，并不刻意追求艺术上的突破与创新。这也是“超过世代”导演面对台湾严峻的电影环境，而不得不采取的生存策略。钮承泽的记录剧情片《情非得已之生存之道》（2008）在最大程度上体现了“超过世代”之“情非得已”的电影道路：对于堕入谷底的台湾电影来说，商业生存远比艺术创新来得实际而重要。“后新电影”与“新电影”的不同就在于，其在电影创作上的类型化、商业化和多元化等倾向，一切以观众和市场的需求为基础。

首先是类型化的追求。为寻求最为忠诚的观众群体的支持，“后新电影”逐渐形成了几个主要的类型：青春片、同性恋片、纪录片、恐怖片等，分别针对于青年、同性恋、知识分子等观众群体。例如同性恋电影已经成为台湾电影的一个重要类型。自《蓝色大门》（2002）之后，台湾每年都会出现至少一部同性恋题材电影，导演周美玲的所有电影则都是同性恋题材；《艋舺》这样一部强调男性气质的黑道电影，也隐含着同性恋情的意味。至于大卖的《海角七号》，根本就是一部通俗爱情片，小人物翻身升天，爱情圆满的剧情，是好莱坞通俗剧的基本模式。类型化是台湾电影市场细分的需要，也是电影商业化的必然选择，最为固定的观众——同性恋、青少年等群体，将带来最稳定的收益。

其次是商业化的操作。“新电影”以来导演中心制在客观上妨碍了台湾电影的专业化、工业化与商业化，更不必说“新电影”的文艺腔对于普通电影观众的模式。如果《海角七号》的票房成功是一个意外之喜，那么《艋舺》的巨大经济收益就完全是商业化营销的结果。电影剧本综合了近期所有台湾电影的成功因素：怀旧、青春、暴力、同性恋、偶像剧、台客风等等。电影前期、后期的商业宣传非常专业化，大量地运用了网络、电视等媒介的宣传作用，从电影筹备开始就进行了不间断的话题创造与舆论造势，超越了之前所有台湾电影的宣传力度。《艋舺》是“后新电影”专业化/商业化/工业化电影生产的典范与集大成者。

多元化则是“后新电影”的另外一个特点。台湾“新电影”、“新新电影”都具有自己的一些核心艺术特征，构成了自己作为特别电影“世代”的标志。不过“后新电影”却形成了一个多元化的结构。钮承泽电影延续了自己拍摄偶像剧的风格，从《情非得已之生存之道》到《艋舺》，钮承泽在使用偶像、杂糅时尚等方面成绩突出；魏德圣的《海角七号》塑造了一个与“新电影”类似的“乡土台湾”，

然而却是一个多元化复合的台湾原乡，以表达新世代的在地情怀；至于周美的《刺青》、戴立忍的《不能没有你》等，皆显示了导演在性别政治、阶级立场上的不同取向。“后新电影”是一个结构多元、视角立体的电影“新世代”。

“后新电影”是对台湾“新电影”的继承与超越，在向“新电影”的作者精神致敬的同时，又致力于寻求观众认同，其商业化、类型化、多元化的电影具有更大的包容性。这是一个放逐了“新电影”的精英/启蒙立场，更具大众/平等精神的电影世代。与大陆电影寻求跨区域合作的“大片模式”不同，台湾“后新电影”走的是一条回归日常生活、融入草根文化、反映庶民意志的本土化路线，形成了一种不同于“新电影”之“精英美学”的“庶民美学”风格，并具体反映于《海角七号》、《艋舺》等对于“台客影像”的推崇上。

## 二、台客影像与庶民美学

台湾“新电影”、“新新电影”开拓的是一条高度精英主义的电影方向，而正是其排斥商业化的精英美学姿态，造成了台湾电影疏离观众的症结。“后新电影”因此合乎逻辑地将自己呈现为一种文化上的庶民立场、“美学上的民众主义”。<sup>[4]</sup>这也是《海角七号》、《艋舺》等电影表现“台客文化”的缘起：它试图穿越精英文化/大众文化、艺术电影/商业电影之间的界限，形成一种新的电影文本，并将那种庶民文化、流行文化的形式、内容和概念注入其中。“台客文化”恰恰就符合这种民众主义的倾向，其“俗而有力”的在地特征，为“后新电影”的庶民美学追求提供了现成的大众文化形象。

台客是台湾外省人对于本省人的蔑称，意指那种在地的、土气的、说台语的台湾人。台客的刻板印象以省籍区别为始，实际上反映的是都市地区与乡土地区、有产阶层与庶民阶层之间的文化区隔。伴随台湾本土意识的兴起，台客从一个负面的在地文化符号，变成最具台湾本土性质的影像。<sup>①</sup>“台客”一词出现在电影中，是从杨德昌的《牯岭街少年杀人事件》开始，而在侯孝贤的《再见、南国》（1996），以及蔡明亮的《青少年哪吒》（1992）等电影中，已经可以发现大量——从乡土人士到帮派少年的——台客影像。但真正将台客作为正面形象加以刻意表现的，还是最近的台湾“后新电影”，这也与“台客文化”近几年突然风靡台湾，成为一种文化时尚有密切关系。以文化为依托，以时尚为噱头，使台客作为重要的视觉形象，出现在了《海角七号》、《艋舺》中，是其构成在地化、庶民化影像美学的关键元素。

在《海角七号》中，台客影像呈现为一种温馨的乡土风格，是所有人疗愈、寻根、认同的精神原型。开场白一句“我操你妈的，台北”，奠定了电影的乡土基调，片中人物使用的低俗而不乏亲切的台式粗口，恒春小镇安静又充满活力的日常生活，喜筵上烘托气氛的台味十足的电子花车，再现了“台味十足”的乡土台湾。尤其是主人公阿嘉的父亲——洪国荣，就是一个很“台”、很土、很俗的台客角头形象：花衬衫、领口打开、嚣张跋扈、台湾国语、类电烫棒卷发等等，举止粗俗又不乏浓浓亲情。台南小镇夕阳无限、太平洋的海天一色、沙滩的旖旎风光、乡土台客俚俗有趣的言语、男女主人公自我放逐的边缘心境、婚宴之上的俗辣热闹的综艺文化，甚至包括乡间小人物的歌哭聚散等诸般色相，一同构成了台客文化的原乡图景。以阿嘉、茂伯等为代表的台湾生民，需通过回归这个台客原乡来完成生命的救赎。

如果《海角七号》中的“台客”仅仅是作为一种乡土符号而存在，那么《艋舺》则走得更远，完

① 参见新台客，正骚热[J]·诚品好读，总第56期，台北：诚品书社，2005年7月。

全成为一个台客怀旧电影。《艋舺》中的两类主要人物——黑道大佬和帮派少年，都是十足夸张的台客影像，黑道大佬符合早期台客的装束举止：花衬衫、木屐、飞扬跋扈、狠辣有力；而帮派少年则洋溢着时尚气质：黑或花衬衫、夹脚拖鞋、粗金项链、改装摩托车。电影尽力复原“艋舺”的台湾本色：红灯区、庙口、电子花车、台客舞厅、八家将信仰等，还有不可或缺的乡土情感：父子亲情与江湖义气。台客在电影中不但是一种影像、一种风格，而且是一种生活方式和文化无意识。通过《海角七号》和《艋舺》这两部电影的形塑，台客影像俨然已经穿透了乡土/都市、大众/精英区隔的文化屏障，进入台湾主流商业电影的核心符号体系，以其强烈的本土特征与庶民气质，成为目前最具台湾文化代表性的影像符码。

从《海角七号》的在地土著、风物人情到《艋舺》的台湾怀旧、江湖青春，从20世纪80年代的黑道人物志到当下的青年亚文化，从安逸宁静的台南小镇恒春到浮华俗艳的台北旧乡艋舺，台客影像跨越了时间、空间的界限，成为台湾庶民精神和草根意志的投射。想象台客文化、塑造台客镜像，来自于一种大众民主和庶民认同的需要，是各种政治/文化主体对其征用的基本前提。“后新电影”演绎的台客影像亦是一种草根台湾想象，通过营造一个俗艳而本土的台客文化时空，建构了“后新电影”贴近底层、拒绝精英的后现代庶民美学风格。庶民文化最大特点就是它的仿拟性、边缘性和狂欢性，它也许并不精致、高明，却充斥着骚动不安的生命力量，这也是台客“俗辣有力”的草根精神的所在。台湾“后新电影”以此为鉴，将“台客草根精神”体现于其时尚媚俗而现代感十足的视听结构中，摄影、配乐、剪辑、色彩、场面调度等，虽不做特别的风格化处理却动感明快，以迎合庶民大众的文化期待。

以台客为主要电影镜像，台湾“后新电影”形成了世俗化、大众化的后现代庶民美学风格。当台湾“新电影”、“新新电影”所映射的台湾社会完成其现代转型，台湾民主运动高举、本土意识崛起的大时代随风而逝之后，一个乌托邦的自由世界并没有如期降临，台湾社会反而在族群冲突、民粹盛行、经济衰退的氛围中飘摇动荡。庶民阶层依然无从掌控自己的命运，就像电影《不能没有你》中的底层台湾现实：面对国家机器的庶民个体依然无奈且无力。也许台湾“后新电影”的台客影像真的显现了一个草根的台湾，然而实际上却不过是个飘摇岛屿的精神疗伤剂，在守候庶民日常生活的同时，也失去了反思与批判的能力。

或者是来自于对“身不由己”的残酷社会现实的深刻体认、抑或是对“情非得已”的艺术宿命的无意识感慨，钮承泽导演在电影《艋舺》里说：“风向哪个方向吹，草就要向哪个方向倒；年轻的时候我也曾经以为自己是风，可是最后遍体鳞伤，我才知道，我们原来都是草。”其实，台湾本土电影面对好莱坞娱乐帝国的文化霸权，以及大中华地区文化/市场一体化带来的压抑，确实像一个无法掌握自己命运的草根人生，只能挣扎于不断变换的文化潮流与政治风向中，并不断建构着一个全球/本土背景下的台湾及其电影的主体想象。

### 三、全球/本土的台湾想象

与20世纪80年代“解严”以来台湾社会本土意识高涨的倾向相契合，<sup>[5]</sup>台湾“后新电影”亦以本土化作为基本取向，《海角七号》和《艋舺》在岛内的票房成功和文化影响，也被解读为是本土化转向的自然结果。除却是对台湾“新电影”的“本土意识”<sup>[6]</sup>的继承之外，台湾“后新电影”的本土化选择，也是其面对全球化冲击进行的身份重写。“后新电影”的台湾想象建立在一种全球/本土化境遇的基础之上，既记录了全球化过程中本土文化正在或已然消失的趋向，又借由钩沉、组合本土的意象而

重新想象台湾主体身份。这是一个纠结着“全球化”与本土化”、“中华认同”与“台湾认同”、“历史化”与“去历史化”等对立范畴的文化图景，使台湾“后新电影”呈现出一种跨文化的混杂性和背反性，可实际上却又恰恰符合台湾特定的文化身份：“中华文化、在地文化和殖民文化的混合杂糅”。

这是一个让台湾电影充满身份迷惑和生存焦虑的时代，全球化冲击让本土文化产业濒临破产，大中华地区的经济/文化一体化既带来机遇也造成危机，除却“北进”融入大陆电影市场，台湾电影在本土似乎只有没落的可能。全球化的统合亦引发了在地的抗拒，并导致了逆向全球化的本土文化的复兴，“后新电影”的台湾想象便忝列其中。《海角七号》和《艋舺》的本土化策略皆是试图建构一个原乡的台湾景观。《海角七号》中的小镇恒春宁静、纯粹、质朴，是台湾原乡的镜像；《艋舺》中的80年代的艋舺庙粗犷、俗辣、草根，是台北原乡的缩影；无不与全球化都市台北形成强烈对比，导致《海角七号》要以“告别”台北作为序幕。《海角七号》逃离都市，通过空间旅行返回一个乡土台湾，而《艋舺》则重构历史，在时间回溯中重温一个新/旧转型中的台北故乡，意在以乡土/故土的形象塑造获得在地化的精神感应，召唤作为“想象的共同体”的“台湾人”的集体认同。与此同时，“后新电影”中的台湾原乡镜像，也体现了台湾人面对中华崛起的现实，生发出的一种卑微而又自尊的复杂心态。

围绕原乡想象建立的本土镜像，在凝聚共同体意识的同时也组织了疆界，它是一个在不断地排除异己的过程中完成的话语结构，“本土”内外游荡着无数他者的幽灵。台湾“后新电影”的本土想象首先是一个“去中国化”<sup>[7]</sup>的图景，中国、台湾外省人在电影中被表达为“非我”的他者，台湾/台湾人在与他者的区别/对比中成就自身的主体性。《海角七号》是一部号称族群多元、文化包容的本土电影，虽然其中国语、闽南语、客家话、日语等各种言语交错混杂，仿佛一个多元共存、兼容并包的乡土乐园，但独独缺少外省人的身影与声音；《艋舺》中的江湖义气和黑道争霸掩盖不了内在的族群政治议题，台北原乡艋舺最终是在外省人的侵入中土崩瓦解的，原来外省人的离间才是形成在地的忧伤的根源；《1895》在将本省族群的抗日行为充分历史化、美学化的同时，却淡化甚至丑化了“唐山人”（中国人）的抗战经历，“唐山人”在日本人入侵时怯懦逃遁，只有台湾本省人甘为台湾流血牺牲。“去中国化”的倾向在20世纪80年代的“新电影”中便已见端倪，侯孝贤的《童年往事》中的那条无从寻觅的“故国之路”，就象征了一种断绝难续的“中华乡愁”。“去中国化”影像表征了“台湾主体意识”<sup>[8]</sup>兴起所造成的历史创伤，而中国原乡/外省族群的污名化则显示了所谓“本土台湾”的身份焦虑。实际上，即使中华故国在电影叙事中从未显像，也依然是缺席的在场。

在“去中国化”的同时，“后新电影”构造了一个台湾本土文化的神话，台湾风光、台客影像、原住民文化，甚至日本殖民文化的遗存，都成为这个神话的内容。“后新电影”的台湾想象是一种自我民俗化<sup>[9]</sup>的影像生产，即通过接合/再造某种已然丧失的文化传统（原住民文化）或者曾经被排斥的文化意象（台客影像），形成共同体成员集体认同的新对象，从而重塑主体身份。自我民俗化既是自我塑造，也是自我异化，并构成内涵虚无的视觉民族主义图像。例如《海角七号》、《艋舺》正面体现的台客文化，其实并没有具体的指涉和意义，而是通过话语编织重构的集体意象，台客被排除掉负面意义并夸大其“本土性”特征，使之最终转化为“台湾主体意识”的美学表征，造成认同台客就是认同台湾的想象。《海角七号》、《艋舺》中的台客，经过影像的神话化生产之后，其实已经不是其自身，而成为一个人是否是“台湾人”的意识形态符码，虽然在台湾社会中极少有人自认为台客。

“后新电影”的自我民俗化还体现在它对本土自然景观的再生产。在《海角七号》限制性的景况中，恒春小镇的现实性被遮蔽，它被抽象为由自然风光等构成的景观符号，电影中不时响起的旧年情书的画外音，又让恒春仿佛隔绝时空，成为一个天荒地老的永恒之地。《艋舺》中的台北原乡充斥着伪

饰矫情的民俗风光,剥皮寮、祖师庙的古老建筑与夜市、红灯区的日常生活一道,被刻写为本土性民俗奇观,历经沧桑却依然如故。台湾“后新电影”不懈地塑造台湾“本土身份”的诸多特征,并用景观化、民俗化的形式来体现其意义和内涵。然而,自我民俗化也是自我边缘化的文化生产,在竭力想象/生产台湾主体的同时,也将自我他者化,既是一个相对于西方/中华的在地他者,也是一个相对于在地自我的异化他者。

本土意识、去中国化以及自我民俗化既成就了“后新电影”的台湾想象,也放大了“台湾主体意识”中的“自虐/自恋狂”式的后殖民激情。《海角七号》、《艋舺》中的本土台湾形象,表征了当下台湾在中国/西方的双重凝视中的身份认同的困境:一方面,本土化的台湾想象以草根化的身份认同,表达了对于全球性、地域性文化霸权的不满与反抗;另一方面,电影中频频流露的“恋日”情结,也体现出“自认卑贱”和“自我殖民化”的倾向。

## 结 语

从“新电影”到“后新电影”,“在地的忧郁”是台湾电影共同的情感基调,它既来自于对台湾的国族身份和文化认同的困惑,也来自于对乡土台湾在全球化冲击下逐渐消逝的感伤,无论是中华原乡认同还是台湾本土认同,似乎都不能让台湾稍稍平复“失乡/非家”的忧郁与彷徨。与“新电影”深刻的历史悲情、激进的电影观念不同,台湾“后新电影”体现了一种混杂、不确定的后文化症候<sup>[9]</sup>,透过杂糅、拼贴各种具有民粹、民俗色彩的本土图像,建立了一种消费主义的全球/在地的“台湾想象”,电影中的台客影像、庶民美学,只是其拥抱本土、迎合“台湾主体意识”的商业策略,而非是某种崭新电影观的体现。台湾“后新电影”只能是“新电影”、“新新电影”之“后”的电影,而不是开辟了一个崭新电影时代的“更新世代”,“超过世代”的称谓与其说是对现实的命名,不如说是对未来的期待,其不确定的文化身份需要在未来的电影实践中得以最终澄明。特别诡异的是,台湾“后新电影”中存在数量可观的“成长电影”、“同性恋电影”,也许这正是关于它自身以及它所表征的社会空间的隐喻:一个难以长大的电影世代,一个主体身份暧昧不明的今日台湾。

## 参考文献:

- [1]周学麟. 管窥好莱坞阴影下的台湾电影[J]. 当代电影,2008(9):111-115.
- [2]侯孝贤. 台湾电影的现在与未来[J]. 当代电影,2008(9):109-111.
- [3]焦雄屏. 号角响起:超过时代来临[N]. 南方都市报,2008-10-5.
- [4][美]詹姆斯·快感:文化与政治[M]. 王逢振译,北京:中国社会科学出版社,1998:153.
- [5]萧阿勤. 20世纪80年代以来台湾文化民族主义的发展:以“台湾(民族)文学”为主的分析[J]. 台湾社会学研究,1999(3):1-51.
- [6]焦雄屏. 寻找台湾的身份:台湾新电影的本土意识与侯孝贤的《悲情城市》[J]. 北京电影学院学报,1990(2).
- [7]陈孔立. 台湾“去中国化”的文化动向[J]. 台湾研究集刊,2001(3):1-11.
- [8]陈星、相靖. “台湾主体意识”的概念性解析[J]. 台湾研究集刊,2009(4):16-25.
- [9][美]阿巴斯. 香港:文化与消失的政治[M]. 美国:明尼苏达大学出版社,1997:145.