

当下台湾电影中的自然、黑帮与音乐

陈林侠 周露霞

摘要:近年来台湾电影折射出的“台湾精神”已然发生了微妙但明显的变化,不再强调大陆作为自我镜像,体现出自由与放松的气质。这一方面说明了两岸关系的和谐与稳定,对抗式冷战思维的弱化与消失,但另一方面,也或多或少地显示了大陆在塑造台湾形象与身份方面失去了重要功能。台湾通过发掘自身的地域/自然、本土历史/黑帮以及现代性/摇滚音乐等等文化资源,用以凝聚自我意识及其身份认同。台湾电影在塑造自身形象时的蛛丝马迹,都程度不同地具有某种微观政治学的意义,值得我们认真对待。

关键词:台湾电影;台湾形象;自然;黑帮;摇滚音乐

作者简介:陈林侠,男,副教授,文学博士,硕士生导师。(暨南大学 新闻与传播学院,广东 广州,510632)

周露霞,女,硕士研究生。(暨南大学 新闻与传播学院,广东 广州,510632)

中图分类号: J905

文献标识码: A

文章编号: 1008-6552 (2011) 05-0075-06

从新世纪的创作实际看,台湾电影中的台湾形象出现新的特征。有论者说道:“‘台湾精神’在发生微妙但明显的变化,‘台湾精神’不再以站在大陆的对立面为荣,不再处处表现出被内地文化同化的恐惧感,而是在拥有了自信与创新的元素之后,体现出一种开放、自由与放松的气质。”^[1]这种转变原因当然复杂。从艺术上说,由于侯孝贤等人的台湾新电影的创作思路清晰明确,作为后来者,必然对那种沉闷、压抑及其个人性的成长类型加以“轻松”而“时尚”的反叛;就产业上讲,由于华语电影在台湾票房异常窘迫,电影再生产陷入自身边缘的恶性循环之中,很难以“对抗”大陆姿态出现。

台湾电影的这种“开放、自由与放松”,的确摆脱了以大陆作为镜像的自我定位,削弱了政治意义上的对立性,但这又分明暗示出身份认同的文化资源发生了转向。台湾电影形塑、传播台湾形象的政治使命在“政府”行政指令中依然明确。如《“行政院新闻局”的97年度施政绩效报告》就明确要求“以影音产品传播国家形象,”其中包括:企划摄制国情纪录片、专题短片及国情资料影片。^[2]因此,当台湾电影不再以大陆的对立面来确认自我的时候,一方面说明了两岸关系的和谐与稳定,对抗式的冷战思维的弱化,但另一方面也意味着,大陆在形塑台湾身份方面失去了重要功能。台湾通过发掘自身的地域/自然、本土历史/黑帮以及现代性/摇滚音乐等等资源,用以凝聚自我意识及其身份认同。这都程度不同地显示了微观政治学的某种意义,值得认真对待。

一、自然

从塑造形象的角度说,选择自然风景及其人文景观应该是最直接的反应。自然勾勒出了地域、区域及其城市的具体疆域。台湾“电影局长”谢志伟说:“新一代的创作者开始用抒情的视角与写实的笔调取代了过往的沉郁冷酷的书写方式,以寻常百姓的温情与关怀来救赎都市边缘的罪恶与苦痛,唱颂起田园的牧歌来阻断对都市愤懑的诅咒,用理想的追求代替绝望的悲情,使飞跃的青春释放历史的包袱,

向世界展示了台湾电影创作者对这片土地温暖的抚触与关照。”^[3]应该说,除开政治色彩,这段话还是比较到位地概括了台湾电影在“后侯孝贤”时代从移民历史到自然风光的转向。具体说来,有如下情况:第一,台湾电影选择自然外景,地域散布于全岛,而且凸显海洋形象的特殊身份。众所周知,侯孝贤等虽然注重台湾的自然形象,但都是放置在历史背景下进行。《风柜来的人》、《恋恋风尘》以及《悲情城市》分别呈现了澎湖列岛中的风柜、凤山、基隆、台北等外省人聚集的北部地区,用第二代外省人“背井离乡”的乡愁追溯与大陆的血脉联系。当下台湾电影则将选景分散开来。如票房大热的《盛夏光年》(2006)到花莲、本滨、玉里和台东等多地选取外景;《单车上路》(2006年)以台湾最壮丽多变的苏花公路为背景;《流浪神狗人》(2007年)在花东地区拍摄,选择丰滨、衫原、东河以及永康等地,而《练习曲》(2007年)更是强调突出海洋形象,主人公明相从高雄出发,沿着海岸公路串联起花莲、汉本车站、宜兰、基隆、林口等等众多地区,一开始不断出现的“太平洋的风”最后落实到“台湾民歌之父”胡德夫在大海边歌唱的《太平洋的风》,成为以在地经验形塑台湾身份的宣言;而在《海角七号》(2008年)中,伴随日本教师悔恨的自白,背景出现了广阔而优美的大海,与之呼应的是,夏都沙滩酒店的外面,湛蓝清澈的大海与天空相接,将恒春小镇烘托得无比纯净。在微观处理上,镜头犹如《夏天的尾巴》(2007年)的自行车一样穿梭在稻田、水渠之间,传达出一种清新、宁静的田园风光;即使表现大城市,如《蓝色大门》(2002年)、《听说》(2009年)、《一页台北》(2010年)等,大多只是展现如快餐店、小吃店、面店、房屋中介等等街边小店。就连作为台北形象之一的《第36个故事》,仅表现如民生小区、通化街夜市、竹子湖以及南门市场等,以青春形塑现代都市。台湾学者李志蔷说:“及至近几年来,新一代导演纷纷崭露头角……一方面承接昔日台湾新电影前辈们的创作养分,却又清楚地意识到必须与旧有的风格切割(无论在艺术性或商业性上)。”^[4]即是说,这种突出全景式、优美轻松、缺乏深度的文化编码的台湾形象,也是台湾新一代电影人为了区分与侯孝贤等台湾新电影的表征。

进言之,台湾电影中自然风景与人情的大量出现与后现代性质密切相关。我们不妨以《海角七号》的“恒春小镇”来说明。影片一开始就出现了“去现代性”:阿嘉决然离开台北。现代城市遭到批判,但是这种批判似乎用不着严肃对待,而后,恒春这个台南小镇成为重点,舒缓的生活节奏、无压力的职业、亲昵的人际关系,构成了田园牧歌。它不再是“桃花源式”的空洞理想,而是一个自然、经济、文化均俨然丰盛的“理想之地”,不仅有着发达的交通网络、开阔的经济前景、多元的跨国背景,而且以音乐为代表的在地文化给予人们怡然自乐。如此,“恒春小镇”既不代指倦怠于现代主义的怀旧情绪,也不是空想主义式的渺茫投射,它成了现实生活中实现人生价值的最佳选择。可以说,在当下的台湾电影中,这种“现代性焦虑的消失”现象可谓比比皆是。《六号出口》(2007年)中所谓“时尚达人”范达因,忙碌于街边报刊亭,却也生活得有滋有味;《夏天的尾巴》中张家月因心脏病而休学在家,却从未因此而难过;《有一天》(2010年)中的欣颖也只是轮渡上按部就班的福利社店员;《一页台北》的小凯,在毕业之后无所事事,而留在父母亲的小面店里帮忙;《听说》(2009年)中的快餐店里,父母似乎已经失去“望子成龙”的殷切,儿子天阔成天帮忙送快餐,倒也其乐融融。“泛中心”、重边缘的后现代思维解除了实现自我的“现代焦虑”,不仅边缘的乡镇由于摆脱了物质贫瘠与落后,能够构成人生的价值中心,而且平庸似乎作为人生常态,也得到了人们的认同。当下台湾电影重新阐释了自然及其田园牧歌的人生价值,正表现出了社会的后现代变迁。

客观上,台湾电影的自然形象、庸世生活的比重大,与制片资金投入偏小有相当关联,但这已促成了美学风格的改变。我们认为,艺术阐释的是观念与情感价值,独立于人类情感之外的自然之景在艺术中没有任何意义,它必须从纯粹自为存在挺进到人物的情感世界,以一种情感与情节的隐喻符号而存在。如此来看,台湾电影对自然的过度呈现,造成人事退场,难以讲述一个情节紧张、曲折复杂的

故事，而且，也限定了故事性质（如以空镜头出现的优美风景也要求故事的唯美与单纯，于是爱情、青春故事就频频出现）、人物类别（如台湾电影主角多为对自然风景较为敏感、内心细腻的女孩）。另一方面，过多的自然风景冲淡了人物的情感，景语与情语的主次及其分量的颠倒，导致人物情感难以进入自然风景。这使台湾电影清晰地出现后现代的无深度的审美特征。

正由此，当台湾电影的自然形象与观光旅游紧密联系时，所产生的效果很难令人满意，自然形象未能从“景语”质变为“情语”，却在现实意义上被后现代经济所统摄，陷入实利的漩涡。台湾电影不乏一个串联者、见证者，经由他的耳闻目见，不仅将散布在全岛的自然风景，而且把台湾风土人情、世俗生活、人文景观等一并呈现出来。如《一页台北》，所谓“一页”，即是“一夜”之谐音，不外是小凯在黑道与警察双重追踪下，在一夜之间穿梭在台北城市的多地。就其故事、人物乃至表演而言，都是鲜有亮点，熙来攘往的夜市却得到不应有的突出。主演姚淳耀表示，这部电影让大家知道了台北的美好，尤其是夜市小吃。^①国内学者李道新指出：“鉴于《海角七号》对恒春旅游方面起到的推动作用，高雄、台北、金门等地也纷纷斥资拍电影。”^[5]据李志蔷介绍，中国台湾电影的这种变化受益于韩国影视产业的启发。^②然而，效果明显欠佳。这种类似植入性广告的做法，出现了两败俱伤的效果。戴维·英格利斯提醒我们，观光游客能否体验到他种文化，“很大程度上取决于旅游经营者以及/或者当地旅游业成功地为客户们营造的那种‘真正’体验当地‘原生’文化的程度。”^[6]在他看来，旅游观光的关键在于，营造真实但也足够复杂的“原生文化”。台湾电影用田园牧歌式的自然突出在地生活的平凡与宁静，诉之视觉消费的奇风异俗，缺乏让潜在游客产生从“原生文化”生发出来、并且与自身有关的价值意义，很难打造外地的旅游动机、刺激旅游经济。尤其在台湾电影故事简单、缺乏吸引力的情况下，观光宣传非但未起到应有效果，反而造成刻板的印象；它不仅未能承担起这种宣传，却使得本已破碎的故事更加破碎。这是我们不得不指出的。

二、黑 帮

一般说来，所谓“黑帮”是指盘踞于民间、对抗官方政府，并且非法占据当地公共资源的帮派势力，折射出政治权力难以到达的边缘区域及其特殊群体抗争的阶级矛盾。它遭到国家权力意志诉之法律、警察、监狱等暴力手段加以强行杜绝与严厉取缔；同时，由于以少数利益为核心而对外疯狂攫取，受到当地民众的反抗。然而，台湾黑帮的情况显然要复杂得多。随着对台湾“合法政府”集体认同的削弱、经济腾飞、本地化运动的发展，黑帮在众多电影中，不仅体现台湾社会的阶级矛盾，更包括本省人对抗外省人的族群矛盾。由于长期承受外省人政治威权的高压，弱势边缘的本省人以及原住民们获得了人道主义的同情，以在地利益为核心的帮派势力具备了情感的合理性就成了释放族群冲突、争取自身族群利益的最佳方式。

黑帮的这种政治意义反映出台湾政府的认同危机。这首先与统治者频频“易主”、“政府”不断更迭及其“外来”性质，有着密切的关系。如果说台湾政坛的风云变幻是超出大多数本省人认知的“宏观政治”，那么，黑帮就是本省人落在生活实处的、抗争外省人的一种“微观政治学”。这在被誉为“台湾史”的《悲情城市》可以清晰地看到。林家历来都作为“流氓”而存在，不仅正值壮年、彪悍血性的林文雄，从上海归来介入“黑吃黑”的文良，均显示出强烈的江湖气息，就连瘦小干瘪、毫不

① 参见百度百科《一页台北》词条 [EB/OL], <http://baike.baidu.com/view/2572093.htm>。

② 李志蔷介绍说，受到韩国偶像剧对观光收益造成的吸票效应，观光局也开始孤立或赞助国片拍摄知名景点，并协调县市政府支援或帮忙。参见李志蔷：《后山桃花源：开拓国片新视野》，谢仁昌主编《2007台湾电影年鉴》，台湾“行政院新闻局”出版2007年。

起眼的父亲林阿禄，年轻时也是当地的流氓头。他们对社会的看法，建立在族群冲突上。如林父阻拦国民党士兵闯入家里抓文雄，对随便被扣上“汉奸”的帽子十分愤怒；林文雄则口无遮拦地痛斥朝秦暮楚的政治世道，凸显“台湾有人骑没人疼”的身份，社会底层与知识分子（吴宽荣）的政治体验如出一辙。我们说，林家之所以被侯孝贤当做从日本殖民到国民党“台湾政治变迁史”的典型样本，就在于家族这种独特的黑帮性质及其本省人身份。在他看来，台湾政治的高压威权、外来属性导致帮派势力（阶级矛盾）与在地力量（族群矛盾）之间不甚判然。而《悲情城市》“想把台湾哥那种江湖气、艳情、浪漫，带点土流氓和日本味，又充满血气方刚的味道拍出来。”^[7]所谓“土流氓”，即是本省人混迹于在政治高压下不被许可、承认的“黑道”，成了一个不可缺少的社会中介，在对抗“政府”与“亲和”民众之间，“合理”地分配、控制着当地的公共资源。这在台湾漫长的历史演变中已经渗透到血脉之中。

从这个角度看《海角七号》大热的理由就充分许多了。借助本省人与外省人、台日等想象性指涉，“本省人已然崛起”的信息得到强有力的表达，并以此获得了极其罕见的票房成功，以其4千万的拍摄成本却制造了3.2亿新台币的奇迹，一举超过了好莱坞电影《神鬼传奇3》与有着周润发、杨紫琼等国际豪华阵营的《卧虎藏龙》。^[8]毫无异议，它的成功并不在于其叙事是怎样的精妙，而在于一种强烈影射现实的社会情绪，与其说它是精妙的艺术文本，毋宁说是典型的社会文本。它搅动本省人、客家人及其原住民们的复杂情绪，以敏感的经济发展和族群矛盾，显示备受压抑的本省人在地意识的重新苏醒。此处虽无黑帮，但本省人洪国荣以主席的“合法”名义显示出现实权利的获取与抗争，和黑帮想象并无二致。有意思的是，继《海角七号》之后，讲述黑帮故事的《艋舺》再次掀起了本地片的热潮，在台湾票房上创造出一系列纪录，令人难以置信地一举超越了席卷全球的《阿凡达》。^[9]略加比较，《艋舺》虽然出现的时间在后，但更像是《海角七号》的“前传”，不仅是指故事时间的先后，一为20世纪80年代，一为当下；更因追溯了本省人与外省人血肉纷飞、以命相搏的冲突史，梳理了本省与外省人之间权力嬗变的逻辑关联。它叙述了在八十年代政治解严、经济腾飞的背景下，本省帮派在利益诱惑下的分崩离析、内部瓦解，灰狼所代表的外省人挂青壮帮是怎样把掌控本地权力从本省人手里巧取豪夺，勾勒出一道本省人在外省人强大入侵下无可奈何花落去的历史命运。在这一序列中，《海角七号》中的本省人崛起显得理由十足：本省人曾经拥有管理地方的合法性，只不过被外省人强行夺过，而经过数十年的隐忍与积累，终于再次崛起。尤其是《海角七号》标志本省人强势崛起的代表会主席洪国荣和《艋舺》被枪杀的角头大佬 geta，由同一个演员马如龙扮演，这种权力循环的历史意味就更强烈。

与《悲情城市》选取1945年基隆林家的时代剧变相似，《艋舺》选择八十年代台北的黑帮家族，同样具有历史溯源的意味，如有意通过“和尚”介绍道，片名“艋舺”出自台湾少数民族的特殊言语，就是指从本地小船贸易开始发展的台北。但是，从福柯的“重要的不是话语讲述的时代，而是讲述话语的时代”考察，两部电影政治批判的立意差异甚大。毋庸置疑，《悲情城市》的“政治易主”、“二二八”在台湾史上极其重大，侯孝贤在“冷眼”观“生死”之间，突出极权政治粗暴践踏人性的白色恐怖，带有非常强烈的政治批判性。不仅如此，在台湾政治尚未但即将“解严”的敏感时期，作为第二代外省人的侯孝贤率先以电影的方式反思“二二八”事件，这充分显示出政治批判与反思的勇气。《艋舺》的黑帮叙述则是从个体成长开始，备受欺辱的“蚊子”在青春年少的朋友义气的诱惑下，误入歧途而混迹于黑帮。它侧身躲过重大的政治命题，而注重于个体成人的“非政治”表述，黑帮从《悲情城市》的阶级与族群矛盾搅和在一起的社会复杂性退却，集中在个体成长。更关键的是，“话语讲述”与“讲述话语”之间存在着较大落差。“话语讲述”中的1987年，外省帮派的兴起、枪支泛滥，本省人势力萎缩、外省人膨胀，导致艋舺各方势力重新洗牌。然而有意思的是，台湾的现实状况恰恰

相反。执行三十八年之久的“戒严令”解除，台湾本省人借助“本土化运动”、民主运动，培育自身力量逐渐进入政坛，赢得前所未有的政治地位。《艋舺》所谓外省人黑帮的“入侵”，本地帮派的瓦解，只不过是“讲述话语”时代为了适应“话语讲述”时代的一次主动的修正。与《悲情城市》话语讲述与讲述话语时代的政治批判意味高度缝合不同，而《艋舺》以身份差异、时间差异却显示出政治差异。直言之，这种刻意突出本省人被侵犯的无力与屈辱及其命丧当街的悲惨结局，在相当程度上只是为了刺激与迎合“解严”之后直至当下台湾本省人崛起的族群情绪。更进一步地说，与大多黑帮片相比，《艋舺》不仅仅表现出新旧帮派之间势力的此消彼长，而且突出年青一代为长远的“艋舺”而暂时投靠外省帮派，当所有的谜底揭开时，“和尚”却说杀 geta 正是为了保全志龙、出卖兄弟恰恰是为了本省人利益，如此的细节再分明不过地流露出对具有族群亲缘性的本省黑帮的理解与同情。可以看出，台湾电影表现黑帮，尤其是表现族群矛盾的黑帮，虽然体现了“话语讲述”时代台湾政治的民主程度，但同时台湾政治的复杂性也一览无遗。

三、音 乐

当下台湾电影的另一个现象也不容忽视，那就是音乐的分量及其功能。与杨德昌电影中“小公园”翻唱美国摇滚、体现文化殖民的不同，台湾本土的摇滚乐占据了主导地位；借此，一种区分于西方、不同东方传统的现代意识油然而生。中国台湾电影中的流行歌星、本地歌手、日韩偶像等纷纷走向叙事前台，大大增加了音乐的比重。被称为“孕育”台湾电影新类型的《不能说的秘密》，借助周杰伦扮演的钢琴天才，出现了25首插曲音乐；在故事简单的《夏天的尾巴》，多达18首，张家月抱着吉他演唱的《想念》更令人记忆深刻；《海角七号》中的音乐也达到了15首，其中范逸臣、中孝介等演唱的《无乐不作》、《国境之南》、《情书》、《野玫瑰》等等歌曲脱颖而出。与自然一样，音乐大量的介入，影响了当下台湾电影的美学风格。

台湾电影把音乐直接等同于人性良善与理想追求，它如同一个解毒剂能够将边缘人、黑帮扭转成一个率性而为、超越俗世的理想人物，更因自身信息标志出台湾的在地意识与现代身份。《漂浪青春》中盲眼歌女菁菁，时而欢快时而幽怨地唱出一首首闽南歌曲，旁边坐着深情注视、拉着手风琴伴奏的“T”竹篙，呈现出“女同”的两情相悦，从而淡化了观众可能存在的抵触。如果说闽南民谣凸显了在地经验，那么摇滚乐则传达了自我张扬、叛逆的现代气息，标志着台湾的现代身份。对摇滚的深刻影响，楼一安执导《一席之地》时说得明确：“从剧本构思、音乐设计、拍摄手法到最后剪辑与声音处理，我相信摇滚对于这部片的影响是无所不在的。这影响不只展现在片中酷炫的摇滚音乐与舞台场面，同时也展现在片中小人物真挚的眼神，乐手不经意的嘲讽，都市边缘族群的愤怒，火舌吞噬纸屑的毁灭快感。”^[10]《混混天团》被称为讲述“黑帮与音乐”的故事，街头混混阿豪无论具有怎样的“正义”，只有当他以粗暴但有效的方式帮助了失落的乐团主唱阿海时，才真正提升了人生境界。可以说，在当下台湾电影中，本土的摇滚音乐占据了绝对的优势，似乎成为理想主义的代名词。如《夏天的尾巴》中，摇滚给予身患心脏病休学在家的“摇滚少女”张家月未来梦想；而范逸臣认为《混混天团》强调很多“梦想”，并希望这部电影能够唤起大家曾经受伤的记忆。^[11]但是，借此表达的反叛精神过于显见，限制了台湾电影在人性探索、故事情节及其主题方面的复杂性。

音乐在台湾电影中占据的特殊地位，已被台湾学者注意到。廖金凤说：“电影可能扮演着推动流行文化的势力，台湾今天的处境则反之，电影产业发展或许可以借助我们在华人社群仍具优势的流行音乐，拓展较有把握、胜算较大的‘华语市场’。”^[12]如果单从电影发展来说，借助音乐的优势资源，“明星跨界”短期能获得发展动力，但是，这种亮点与电影并无本质关联。电影依托流行音乐的优势资源，其可持续发展值得怀疑。最典型的莫过于周杰伦，作为台湾最具影响的流行歌手，刚介入演艺界时确

曾产生轰动效应,如在《头文字D》中的表现令人耳目一新,但随后在《苏乞儿》、《刺陵》中乏善可陈,颇能说明实情。

问题更在于,当以摇滚乐为代表的音乐介入当下电影后,并没有与叙事融为一体,而成为一种分裂电影叙事的力量,破坏了意义消费的连贯性。香港学者叶月瑜说:“就媒体机制而言,这些影片纷纷和唱片业合作,推出电影概念、原声带专辑或单曲,恢复以往两媒体间互利互助的体系。但这是否意味音乐在影片中与叙事息息相关?从《只要为你活一天》、《戏梦人生》中,我们看到了音乐事实上是独立存在,与影片构成的不是文本(textual)的连结,而是互文(intertextual)的共存。”^[13]简单地说,电影/叙事与音乐/抒情毕竟属于两种不同的媒介,当音乐超出作为辅助功能的分量介入电影,总会排挤叙事成分而独立成章(严格地说也并非“互文的共存”,影像叙事与主题曲、插曲以及片尾曲之间恰恰缺乏关联,如《夏天的尾巴》中不识愁滋味的张家月,却唱着怀疑、质疑一切的摇滚歌曲,等等),此时音乐越是具有优势,反而越使叙事寡味。如果说侯孝贤《悲情城市》、《戏梦人生》等电影,由于具备深沉的历史情绪与社会责任,内容仍然是观众接受的首要元素,音乐只是一种“半独立性”的存在,那么,音乐的独立性在当下台湾电影中非常清晰。如在《一页台北》中,故事、人物以及表演都显稚嫩,唯一亮点就是电影配乐;《街角的小王子》的故事同样简单,乐团表演的《in case of love》却得到了观众的好评。我们认为,电影叙事确实需要音乐,但并不是给后者腾让主体地位;音乐只是作为一种辅助功能(文本内部的“连结”),服务于影像叙事。台湾电影对音乐的使用颠倒了这种主次之分,在投资、拍摄等种种客观约束下,希望通过电影音乐的主观努力,突破需要重造客观情境的叙事压力,使之成为“音乐电影”。由于资源占优,音乐跳出了故事的语境与叙述,成为一个观赏的独立亮点,严重解构了电影的整体性,也将破坏了意义消费所要求的身份虚拟。我们看到,周杰伦、范逸臣等直接介入故事、成为主要人物,而且,他们将电影作为音乐表现的媒介,展示音乐才华。如周杰伦在《不能说的秘密》中的“斗琴”,《海角七号》、《街角小王子》、《一席之地》、《混混天团》等屡次出现乐团的排演,以各种形式(如演唱会、录音棚、舞台演唱)完整呈现如中孝介、范逸臣、莫子仪、Enon等的表演。然而,电影过于突出演唱现场,实际上暴露演员即歌手的现实身份,这种信息的介入驱散了故事消费的虚构光环,唤醒了进入虚构的故事情境的观众,“出戏”就必然出现了。由此,台湾电影的感染力明显下降,这种“意图谬误”显然不是音乐介入的本来目的。

参考文献:

- [1] 韩浩月.从《艋舺》走红看台湾电影现状[J].电影画刊,2010(10):14-16.
- [2] “行政院新闻局”,“行政院新闻局”98年度施政计划[EB/OL].www.gio.gov.tw/public/Data/951114544071.DOC 2009-5-11.
- [3] 谢仁昌.2007台湾电影年鉴?“局长”序[A].谢仁昌.2007台湾电影年鉴[C].台北:台湾“行政院新闻局”,2007:1-5.
- [4] 李志蔷.后山桃花源:开拓国片新视野[A].谢仁昌.2007台湾电影年鉴[C].台北:台湾“行政院新闻局”,2007:162-167.
- [5] 李道新.消解历史与温暖在地——2009年台湾电影的情感诉求及其精神文化特质[J].北京电影学院学报,2010(1):23-26.
- [6] [英]戴维·英格利斯,文化与日常生活[M].张秋月译.北京:中央编译出版社,2010:84.
- [7] 侯孝贤.侯孝贤谈《悲情城市》[EB/OL].http://www.xici.net/d321908.htm.
- [8] 《海角七号》再破票房纪录 拟进军大陆市场[EB/OL].金鹰网http://ent.hunantv.com/e/20081008/68265.html.
- [9] 《艋舺》台湾票房气势如虹 阮经天演技受网友狂赞[N].南方都市报,2010-02-10.
- [10] 楼一安.一席之地[EB/OL].百度百科词条,http://baike.baidu.com/view/300028.htm#2.
- [11] 范逸臣. EB/OL. http://bbs.ssfeng.com/bbs/viewthread.php?tid=429438.
- [12] 廖金凤.开拓“台湾华语电影”的可能[A].谢仁昌.2007台湾电影年鉴[C].台北:台湾“行政院新闻局”,2007:178-182.
- [13] 叶月瑜.台湾电影与流行歌曲的互动草稿[A].叶月瑜.歌声魅影:歌曲叙事与中文电影[C].台北:台湾远流文化出版公司,2000:230-236.