・廣播與電視・　第三十九期
民105年12月　頁89-109

德國柏林影展中的台灣電影論述

張婉兒 *

壹、研究緣起

德國柏林影展（Berlin International Film Festival，簡稱 Berlinale）與義大利威尼斯影展（Venice International Film Festival）、法國坎城影展（Cannes International Film Festival）齊名為世界三大影展，是各國電影工作者競相參與的重要舞台。數十年來，多部台灣電影曾於柏林影展獲獎。從「台灣新電影」時期侯孝賢導演的【童年往事】（1985）摘下國際影評人聯盟特別獎，之後李安導演的【囍宴】（1993）斬獲最佳影片金熊獎，到近年周美玲導演的【刺青】（2007）獲頒泰迪熊獎、陳駿霖導演的【一頁台北】（2010）獲亞洲電影評審團獎，都讓台灣電影持續於國際曝光。[1] 而除了獲獎作品外，每年亦皆有數部台灣電影赴柏林影展參展，其中不乏每有新作品即入選的創作者，如鈕承澤導演的【艋舺】（2010）、【愛】（2012）、【軍中樂園】（2014）等三部作品連續入選柏林影展電影大觀單元（Berlinale Panorama），可見柏林影展對台灣電影的持續關注。

本研究欲在對台灣電影與國際影展的歷史關係有一定了解的基礎上，透過對第 66 屆柏林影展的實際訪查，檢視在影展期間印刷的出版品以及策展人在訪談中對於台灣電影的相關論述，並在必要時以中國與香港電影為座標與台灣電影進行對比。本研究分析的對象將具體包括出版品與策展人在論述台灣電影時的脈絡、論述中台灣電影的特質、「台灣新電影」時期對現今台灣電影論述的影響等。本研究期待一方面借助來自西方影展的局外人視角，另一方面又隨時警惕這些論述背後來自西方的權力操作，透過考察分析，最終對台灣電影的未來提出進一步的展望。

* 國立政治大學傳播碩士學位學程碩士生，E-mail: cari82316@gmail.com。

貳、研究方法

在過去的影展相關研究中，尚未有與本研究近似之研究主題，惟部分研究的觀察場域與本研究相近，可以在研究方法上提供諸多參考。

《「影展觀察」—以舊金山為例》（2006）為高雄市電影圖書館委託樹德科技大學執行的一研究計畫，旨在透過全面實地考察舊金山國際影展的運營狀況，以提供該館選片人制度及電影節定位之參考。雖然此研究的部分細節如展場規劃與安排、電影節預算與售票等非本研究所關注的對象，但其所使用的研究方法，卻深值參考。該研究採用自然研究法之實地訪談觀摩與資料蒐集的研究方式。其在觀察部分具體採用參與觀察（participant observation）、非參與觀察（non-participant observation）以及自然情境觀察（naturalistic observation）。此外為進一步探索，該研究也在各式場域進行各式訪談，包括與影展關鍵參與者進行的一對一訪談以及焦點團體訪談，後者是指與來自各國的導演、製作進行的非正式訪談（informal interviews）。在這些資料蒐集的基礎上，該研究再進行整理、分析，並總結發現、做出結論。邱詩淳（2010）的《台灣電影如何利用國際影視市場展進行國際發行之探討—以釜山與香港市場展為例》雖旨在研究台灣電影如何外銷國際市場展，但在研究方法上同樣可為本研究提供依據。該研究認為田野調查的實際參與適合用於「『國際電影市場展』中複雜的人際交往行為與組織活動研究」，因此採用具直接性的參與觀察法，同時再結合具彈性的非結構性深度訪談法，訪問電影發行、銷售相關工作者以及其他所選定的受訪對象，以更加全面瞭解台灣電影的海外銷售情況（邱詩淳，2010，頁 29-31）。

可以發現，涉及影展實際運作的相關研究通常都會對影展場域進行實地探訪，並通常會結合觀察法與訪談法，以求對主題有更全面與深入的掌握。因本文之研究對象包括須實地赴影展現場始能完整觀察與蒐集之資料，亦包括對於生成文本之後續分析，因此本文在研究方法上兼採用質化田野研究（qualitative field research）、文本分析（textual analysis）與論述分析（discourse analysis）。以下將分點詳述。

一、質化田野研究

田野研究可以為研究者提供廣博視野，讓其實際走入現場，直接並完整觀察社

會現象，有助於更深刻理解研究對象，並具有適時調整之彈性（Babbie, 2012／林秀雲譯，2013）。在柏林影展中的台灣電影論述，並不是適合以簡單量化為研究的主題，也具有某種程度上的不可預期性，因此深入影展的自然情境是更值得採用的研究方法。在途徑上，本研究參考 Babbie 對於田野研究範型的介紹，結合採用俗民方法論（ethnomethodology）、紮根理論（grounded theory）以及個案研究（case study）等三種取向。

本研究在對社會現實（reality）的認知上與俗民方法論採取同樣的觀點，不同於自然論（naturalism）認為社會現實為真實存在，研究者只需要將觀察到的描述出來，本研究認為現實是被建構的。因此「研究對象對事情的理解是如何發生的」將成為本研究關心的重點。俗民方法論旨在發掘人們社會生活中那些隱含的、根本的假定與共識。本研究同樣也意在探索柏林影展中人們對台灣電影描述的背後，有著什麼樣通常被視為理所當然的既有認識與假定。此外，雖然本研究在進入實際的研究場域以前，已經先進行了一些歷史回顧與文獻梳理，並整理了一些研究問題，在某種程度上預設了一些可能，但本研究並非純然要透過觀察以檢驗假設。相反，本研究更重視紮根理論所強調的透過不斷觀察、比較與歸納而逐漸聚焦，調整資料蒐集方向，以最終獲得更深入的理解，從而建立理論的方法。又，因為本研究乃是對德國柏林影展這單一影展所做的深入觀察，故也屬於個案研究的範疇。本研究一方面既尋求在柏林影展這一個別影展中的台灣電影論述的特殊性，另一方面，也希望以此為理解更普遍的國際影展中的台灣電影論述的基礎。

在實際運作中，本研究對質化田野研究之具體執行過程，分為以下兩塊：深度質化訪談與出版品資料蒐集。

以下就每一部份，為具體說明。

（一）深度質化訪談

質化訪談適合用以挖掘無法被簡略回答並須詳加解釋的問題（Rubin & Rubin, 2005, pp. 2-3）。而其中具一定彈性的半標準化訪談（semistandarized interview），或曰半結構式訪談（semistructured interview），更適於本研究。雖然半標準化訪談為研究者提供了相當程度的偏離標準訪談大綱順序的發揮空間，但仍有大略的一組探究主題為談話設定方向（Berg & Lune, 2012, p. 112）。本研究之訪談提綱大致如下：

表一：質化訪談提綱

訪談主題	內容細項
與台灣電影的個人連結	1. 何時開始、透過何種方式接觸台灣電影 2. 對台灣電影感興趣的原因 3. 通常會從什麼角度看台灣電影，如有特別關注的主題、導演或是其他角度
台灣電影的過去（主「台灣新電影」時期）	1. 過去的台灣電影有何主要特徵 2. 如何看待與評價過去的台灣電影
台灣電影的現在	1. 現在的台灣電影有何主要特徵、如何評價 2. 現在的台灣電影與過去有何關聯、異同 3. 如何看待台灣電影在國際影展中的定位
台灣電影的未來	1. 是否觀察到台灣電影新的發展趨勢 2. 對台灣電影未來有何建議

資料來源：研究者自行整理。

以下為本研究的受訪者名單：

表二：質化訪談受訪者名單

受訪者名稱	受訪者職稱	訪談方式
Carlo Chatrian	盧卡諾影展藝術總監 Artistic Director, Festival Del Film Locarno	面訪
Wieland Speck	柏林影展電影大觀單元策展人 Curator, Berlinale Panorama	面訪
Jacob Wong	柏林影展亞洲代表 Delegate Asia, Berlinale	面訪
Matthijs Wouter Knol	柏林影展歐洲市場展主席 Director, Berlinale European Film Market	面訪

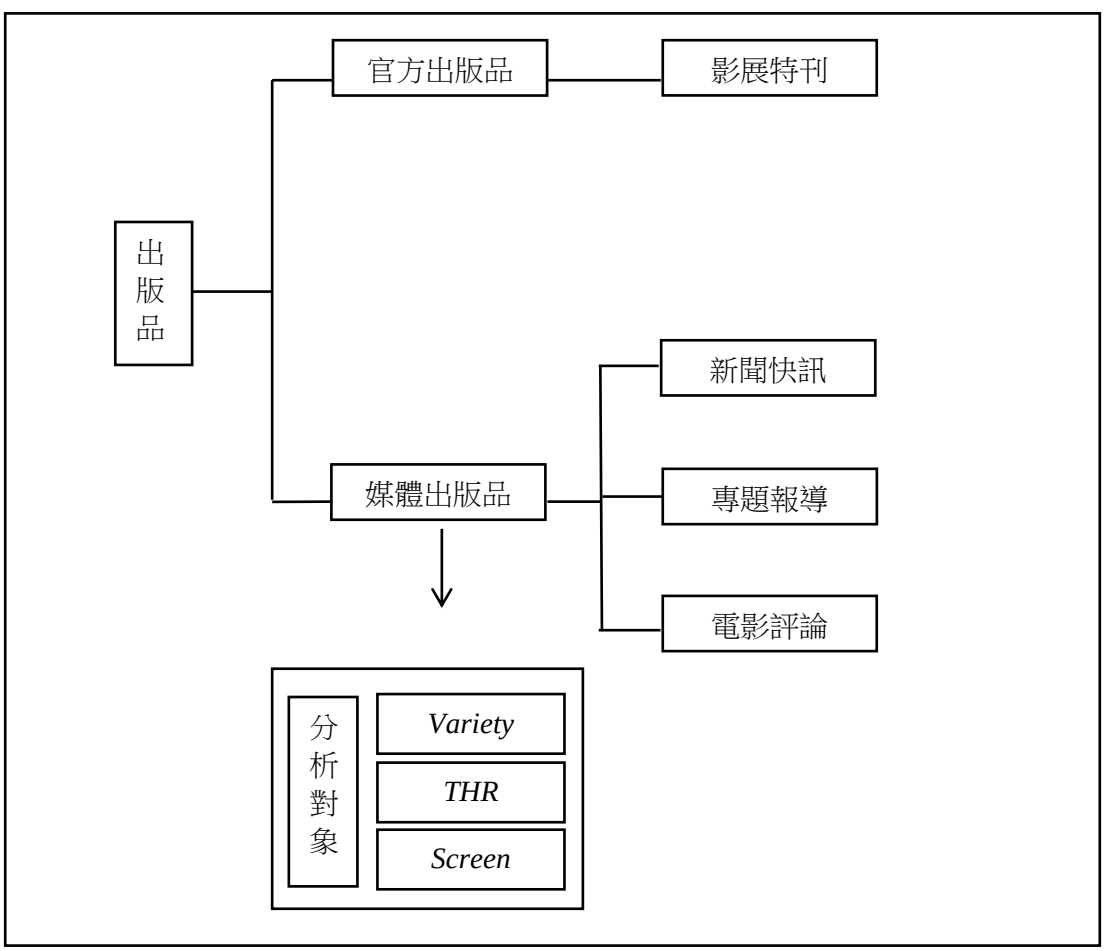
資料來源：研究者自行整理。

本研究依據 Kvale 與 Brinkmann（2009）所詳列之訪談七階段，包括擬定研究主題（thematizing）、研究設計（designing）、訪談（interviewing）、轉譯（transcribing）、分析（analyzing）、確認（verifying）、報告（reporting）等，具體執行訪談過程。

（二）出版品資料蒐集

影展相關出版品中所承載的論述，在聚焦電影關注度上起到至關重要的作用。柏林影展期間的出版品可分為官方出版品與媒體出版品兩類。對於官方出版品，本研究著重蒐集柏林影展各單元發行的影展特刊。對於媒體出版品，本研究則將著重以美國的 *Variety*、*The Hollywood Reporter*（簡稱 *THR*）以及英國的 *Screen* 等三家媒體之實體雜誌為分析對象，其內容大致可分為新聞快訊、專題報導及電影評論。電影評論是在影片放映之後，延展電影生命的重要存在。新聞快訊與專題報導亦將引領電影產業話題的風向。選擇這三家媒體的原因是它們都是具國際影響力、聚焦影壇動態的媒體，並皆在影展期間展開了連續六天的追蹤報導，其紙本雜誌散佈於影展現場，傳播範圍極廣。因此，本研究將以下列出版品為資料蒐集與分析之對象：

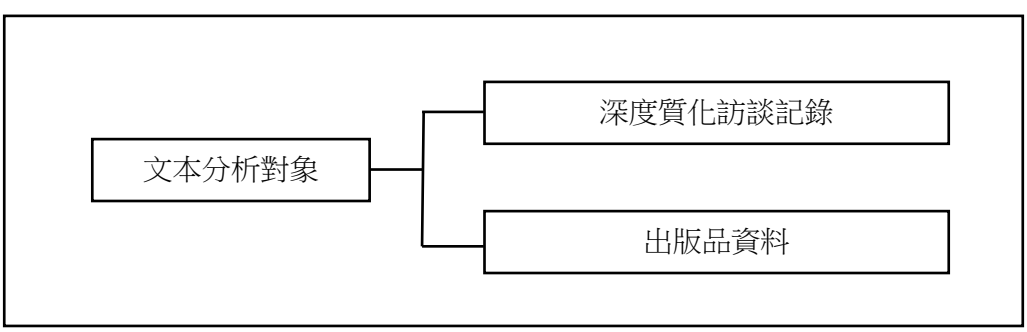
圖一：柏林影展出版品分類



二、文本分析與論述分析

近來文本分析越來越受到社會研究的重視，本研究採用文本分析對所蒐集的資料作深入探討。Fairclough（1995, pp. 208-209）指出了文本分析對於社會研究之重要性，包括在理論上、方法論上、歷史以及政治等四大理由：在理論上，因為社會結構與社會行動之間的辯證關係，關注宏觀社會結構的社會科學家其實早已經常仰賴文本這一社會行動的重要構成，作為分析的基礎；在方法論上，文本能為分析提出的主張提供充分的證據；在歷史方面，文本分析可以作為捕捉與觀察社會變遷的指標；最後在政治方面，Fairclough 認為文本分析作為批判論述分析的一部分，有助於讓人意識到並批判那些受社會操控的文本。游美惠（2000）進一步指出，社會科學研究者的文本分析「並非是作文學性的文本結構分析」，而更強調「文本的社會意涵」。在本研究中，作為分析對象的文本將包括深度質化訪談記錄以及所蒐集到的出版品資料。如下圖所示：

圖二：文本分析對象



Fairclough 將文本分析細緻分為語言學分析（linguistic analysis）與互文分析（intertextual analysis），兩者可同時運用，相輔相成。語言學分析是指對於文本內部的語言符號的分析，互文分析則更留意文本的上下文脈絡、與其它文本間的相互指涉，並更進一步著眼於文本與社會的互動關係。因此，文本所處的社會情境脈絡將至關重要。正如 Morley（1995／馮建三譯，1995，頁 94）所指出的，文本無法被孤立看待，需關注文本生產與消費的歷史條件，將其放置在特定環境下考察。因此本研究在進行文本分析時亦將同時運用這兩種分析路徑，不僅注意到文本對於語言符號的使用，更重視文本的社會脈絡。除此之外，本研究在分析過程中，除了對文

本內已提及的內容予以分析外，亦將特別注意到在文本中所未言說的部份，進一步分析其意義。

在文本分析之餘，本研究亦將採用論述分析。論述分析強調社會對於意義的建構，重視形成社會現象的結構性因素。游美惠（2000）指出，透過論述分析得以連結微觀的語言結構與鉅觀的社會脈絡。而幾乎所有論述分析研究都關心權力機制的安排與運作。事實上 Fairclough（1995）即將文本分析視為是論述分析的一部分。本研究認為文本分析與論述分析的定位具一定的曖昧性，兩者之間有所重疊，但論述分析所含的則更為廣闊。論述分析不單純著眼於文本，更分析建構文本所使用的論述以及相關的歷史文化因素（游美惠，2000）。

參、台灣電影與國際影展

在實際開始分析透過實地訪查所蒐集到的資料前，本研究將先對台灣電影與國際影展的過往作一簡單梳理。

一、歷史爬梳

相較於中國與香港，台灣電影較晚在國際影壇發聲。在亞洲影展有所表現要到 1950 年代中期以後，而早期參展也都僅侷限於亞洲地區（胡清暉，2003）。直到 1980 年代「台灣新電影」興起，才逐漸發展出台灣電影的國際影展路線。在此之前，西方影展對於台灣電影的印象，多只停留在胡金銓的【龍門客棧】（1967）、【俠女】（1975）等極具東方色彩，並常被視為奇觀的武俠電影（Assayas, 2000）。其中，【俠女】曾獲得第二十八屆坎城影展最高技術委員會大獎。1982 年「台灣新電影」時期以電影【光陰的故事】（1982）揭開序幕，侯孝賢、楊德昌等極富個人風格的作者導演才逐漸走入國際影展視線。魏玓（2003）根據 1989 年的《自立晚報》報導指出，從 1983 到 1988 年間，侯孝賢的八部電影與楊德昌的六部電影分別出席了 113 次與 56 次國際影展。早期「新電影」一方面透過大量參加國際影展累積知名度，建立國際聲譽，另一方面其實也藉助參加國際影展販賣國際版權，填補影片在國內收益不佳的缺口，使影片有機會轉虧為盈。國際影展路線的成功以侯孝賢導演的【悲情城市】（1989）獲得威尼斯影展金獅獎為重要標誌，也確立了侯孝賢在國際的作者地位。

1990 年代台灣電影的國際影展路線正式形成，配合政府的輔導金政策，台灣電影頻繁赴國際參展。然而此所突顯的卻是本地與國外市場嚴重失衡的問題。藝術電影漸與本地觀眾疏離，導演在創作上逐漸放棄與本地觀眾溝通，電影的資金與市場亦更多仰賴外國。舉例而言，侯孝賢導演的【海上花】（1998）主要由日本松竹公司出資拍攝，在國際頗受讚譽，然而在台灣的票房卻相當不理想；楊德昌導演亦憑藉其主要由日本公司出資的【一一】（2001）獲坎城影展最佳導演，該片同樣受歐洲市場歡迎，卻迄今未於台灣院線正式上映。這一時期除了藝術電影繼續嘗試在國際另闢蹊徑，商業取向的電影在本土市場亦難與香港和好萊塢電影競爭（魏玓，2003）。

而在「台灣新電影」之後的導演，亦僅有少數能繼續立足國際，如李安導演以【囍宴】（1993）獲第 43 屆柏林影展金熊獎，該片在台灣本土市場的票房也相當可觀，其在之後也持續在國際影壇有重要創作。蔡明亮導演以【愛情萬歲】（1994）獲得威尼斯影展金獅獎，此後亦成為備受國際肯定的藝術電影導演。然而除此之外，台灣整體電影工業則在新世紀初跌入谷底。直至 2008 年以魏德聖導演的【海角七號】（2008）創造票房奇蹟為代表，國片才漸有回溫之勢。與此同時，可以發現近年入選國際影展的台灣電影已不再是純粹藝術取向的電影，如鈕承澤導演的【愛】（2012）便具有濃厚商業色彩，在兩岸皆有優異的票房表現。而另一有趣的現象是，出生緬甸的華裔導演趙德胤這幾年逐漸在國際影壇嶄露頭角，其在行銷電影【冰毒】（2014）時，同樣採取了近似於早期「台灣新電影」的「先於國際獲獎，再回台灣本土上映」的策略。

二、批判視角

學者張世倫（2001）關注論述的建構意義，曾對「台灣新電影」的論述形構，展開從 1965 年到 2000 年的歷史分析。他認為國際影展對「台灣新電影」的重要性在於，「台灣新電影」乃是藉由國際影展策略而達成其藝術正當性。張世倫（2003）更以批判的視角指出，過去「台灣新電影」的積極影展參與其實是作為國際影評人口中的「邊陲」台灣，試圖透過影評論述的建構，與世界藝術電影「中心」接軌的做法。而台灣電影的頻繁參展也是國際影展的階層化使然，頂級影展與中級影展的階層區分使得台灣電影倘若要受邀參加國際重要影展如坎城、威尼斯與柏林影展，通常都需先經過好幾年中級影展的試煉，慢慢被發掘。

張世倫的觀點提供了本研究審視柏林影展中的台灣電影論述的一重要切點，即

在汲取來自西方的局外人觀點的同時，也以批判的角度探討這種來自西方的優越凝視或是對異國情調的獵奇心理是否依舊反映在影展的相關論述中。事實上 1980 年代在西方國際影展即曾掀起一股「中國熱」，胡清暉（2003）指出兩岸三地所評選的華語電影佳片，多是曾在各大影展獲獎的作品，某種程度上似也暗示了華語電影的評選與評論仍受到西方影展的影響（頁 90-91）。而自「中國熱」現象也可延伸到 Said（1979）的東方主義理論——來自西方的凝視將東方建構為神秘的他者。事實上 1980 年代中期中國第五代導演作品在國際上所引發的熱潮，就被視為是一種來自西方的「發現」（discovery）。而這些電影在西方影展與國際藝術市場的成功，也引發學術界對於這到底是否為中國電影的一種「自我東方化」（Self-Orientalizing）的爭議（Ciecko, 2006, pp. 7-8）。

肆、台灣電影的影展缺席

雖然前述詳列了台灣電影過去頻繁的國際影展參與，但本研究於此卻不得不指出的是，台灣電影在本屆影展中的缺席。這說來弔詭，卻不得不令人正視。這裡所言的「缺席」具有雙重意涵：一是外觀上的缺席，即因為參展影片不足，相應的在出版品中的相關報導評論也減少；二則是實質上的缺席，即一方面本屆影展所放映的作品究竟能否真正稱為台灣電影值得爭議，另一方面在出版品相關論述中，相較於各家媒體對中國與香港電影的關注，台灣電影事實上是近乎隱形的。

一、外觀上的缺席

全面檢視三家電影媒體連續六天共十八本影展專刊中的新聞快訊、專題報導以及電影評論，在新聞快訊方面與台灣最直接相關的有兩則：一是 N&J Enterprises Ltd（香港發行工作室的大股東）與台灣中藝國際影視於台灣合資成立双喜電影發行公司（Shackleton, 2016）；另一則是台灣片商「光在影像」取得電影【日曜日式散步者】的國際發行權（Shackleton, 2016）。在專題報導方面，Screen 影展專刊第三期有一篇關於「台灣熱門製片計畫」（Hot Projects: Taiwan）的專題（Wong, 2016）。在電影評論方面，三家媒體六天的追蹤影評中則並無任何對於入選的幾部台灣電影的評論。此外在出版品中還包括廣告兩則：一是國家電影中心於 Variety 影展專刊第一期投放的單面廣告，頁面整齊排列了六部台灣電影，其中五部是入選作品，包括

論壇單元（Berlinale Forum）趙德胤導演的紀錄片【翡翠之城】、短片競賽單元（Berlinale Shorts Competition）曾威量導演的【禁止下錨】、論壇延伸單元（Berlinale Forum Expanded）陳瀅如創作的錄像裝置作品【超距作用】、洪子建創作的紀錄片【無主之地：一部台灣電影】，以及經典回顧單元（Berlinale Classics）侯孝賢導演的【尼羅河女兒】數位修復版，再加上入圍柏林新銳營劇本工作站的謝沛如的劇本【大餓】；另一則是台灣片商「光在影像」在 Screen 影展專刊第一期刊登的單頁廣告，內容包括其主視覺力推的台灣電影【紅衣小女孩】，次推的中國、香港電影【剩者為王】，以及其他四部電影包括台灣電影【青田街一號】、【日曜日式散步者】、【百日告別】以及中國電影【一個勺子】。

就外觀上的缺席而論，本屆柏林影展一共放映五部來自台灣的作品，雖然在數量上並不少，但實際上並無入圍柏林影展主要競賽單元（Berlinale Competition）與電影大觀單元（Berlinale Panorama）的事實，也降低了台灣電影獲得討論的機會。至於實質上的缺席，則容下詳述。

二、實質上的缺席

（一）對「國族電影」（National Cinema）的再思索

仔細檢視這五部入圍作品，侯孝賢導演的【尼羅河女兒】事實上是 1987 年的電影，此次放映的是全新修復的數位版；柏林影展的論壇延伸單元聚焦於跨界視覺藝術創作，本屆台灣有兩位入選者陳瀅如與洪子建。然而他們的身分比起電影工作者，事實上更接近於錄像或視覺藝術家，因此他們似乎也不適宜在電影的範疇下被討論；剩下的紀錄片【翡翠之城】與短片【禁止下錨】，同樣擁有導演的原生地並非台灣的背景特徵，曾威亮來自新加坡，趙德胤則是緬甸華裔（雖然現已入籍台灣）。【禁止下錨】刻劃外來移工在台的艱難處境，【翡翠之城】則完全呈現緬甸當地的現實景況，故事本身並沒有和台灣產生太多關聯。面對這樣看似豐富多元，實則曖昧莫名的柏林影展入選片單，讓人不得不重新思索所謂台灣的「國族電影」究竟為何？

媒體政策學者 Moran（1996, p. 10）基於國家內族群組成的複雜性與文化的多元性指出，「國族電影」這個詞無法被用來指稱一個單一的、統一的客體。但事實上即使這個詞彙多年來飽受爭議，在實務上還是習慣以「國族電影」作為論述上的區分，如 *Variety* 與 *Screen* 針對不同國家電影的專題報導即以此為分類。台灣的國家電

影中心在 *Variety* 投放廣告時，同樣也是以「台灣電影」（Taiwan Cinema）作為大標。所謂「國族電影」，事實上可意指不同的概念對象。Moran（1996，頁 8-9）即指出，若從 Cinema 的意義出發，狹義上可指放映的場所，廣義上則包含了電影的製作、發行與放映，則無論如何與經濟層面相關。那麼所謂的「國族電影」（National Cinema）似乎也即可等同於「國內電影產業」（Domestic Film Industry），涉及政府的電影政策，以及誰握有主要的電影放映院線等問題。這樣的面向尚不足以構成疑慮，然而「國族電影」的概念卻不僅止於此，還延伸至文化層面，包括那些直接探討國族認同的電影，或是以「國族電影」作為對於國片與進口片比例嚴重失衡現象的回應等。最重要的是，「國族電影」這個詞彙事實上是流動的，它並非「消費性的」（comsumptive），而是具「生產性」（productive）的，不同的次文化群體皆可依照各自的需求對這個詞彙進行挪用。電影學者 Ciecko（2006, p. 25）就明確指出，將一部在國際上成功的電影指認為國族生產品將有助於激發國族自豪感，這在台灣影史上不乏先例。前述 Moran 在質疑「國族電影」時的擔憂主要在於「國族電影」的單一化對於文化多元性的扼殺，這在本研究的探討脈絡中並不適用，因為這幾部入圍作品中導演迥異的背景反倒正體現了文化的多元性。然而本研究的關切點卻在於，倘若廣義地將他國學子的在台生產收納進台灣的「國族電影」範疇，雖然它們在資金來源甚至演員配置上無疑都確實是台灣出品，但實際上卻只是在製造一種電影榮景的幻覺與自我滿足，背後隱藏的卻是本地電影生產的無力與貧乏。翻轉因果，事實上也正是這樣被隱匿的現實與長期的無感，導致了台灣電影在本屆柏林影展中的整體缺席。

（二）對照中國與香港電影：陰影之外的孤影

不同於在介紹「台灣熱門製片計畫」時僅以一頁篇幅羅列並簡介幾部製作中的電影（Wong, 2016），*Screen* 於影展專刊第二期介紹「香港—中國熱門製片計畫」（Hot Projects: Hong Kong-China）時，在詳列片單前便先特別撰文評述了中國的春節票房旺季，並在副標特別提及今年柏林影展入圍的中國與香港電影中有多部導演處女作，且動作片大師陳木勝、洪金寶、林超賢的作品亦將在市場展亮相，總篇幅達三頁之多（Shackleton, 2016）。

如上例，在對台灣電影著墨甚少的情況下，西方媒體對於中國與香港電影，卻有不少熱切關心的議題。對於中國電影，話題核心不外乎圍繞著近幾年蓬勃發展的中國電影市場。現在的「中國電影熱」（Chinese Movie Boom）不同於過去在西方影壇基於某種程度的東方想像所掀起的中國熱，卻是一股真正由中國握有主控權，

立基於中國龐大的電影市場而展開的熱潮。時過境遷，如今中國即使在不需要販賣東方想像的情況下，同樣也能憑藉這股不可小覷的經濟實力引起西方媒體的重視。於是我們在出版品中可以一再看到諸如中國電影票房即將在 2017 年超越北美的訊息。這樣龐大具發展前景的電影市場，當然值得西方媒體進一步細緻觀察。*Variety* 在其影展專刊第二期即特別開闢了「中國與香港電影特寫」專題，敏銳捕捉了中國電影工作者如何在類型上改變以滿足觀眾喜好，如從過去的政治歷史、軍事時代片過渡到反映中產階級品味的喜劇動作片、羅曼史。與此同時，*Variety* 記者亦注意到了一些中國電影新的發展趨勢，如電視實境秀搬上大螢幕、網路小說改編電影、大型媒體公司（騰訊、百度、阿里巴巴）的跨領域涉足等（Frater, 2016）。

然而在這樣的論述中，卻仍可窺見西方媒體的矛盾心理，一方面他們無可迴避地承認中國市場的強大潛力，這使得他們必須也有必要對這一市場作深入研究，另一方面他們又一再企圖從龐大的中國市場中區分出其他分支，例如香港電影以及中國獨立電影，某種程度上似乎也可以此作為他們對這一強大經濟體的反抗。舉例而言，自細節看，任何時候只要提及中國電影導演賈樟柯，他都會被嚴格定位為一位「中國電影作者」（Chinese auteur）（Shackleton, 2016; Brzeski & Roxborough, 2016）。除此之外，事實上 *Variety* 在梳理中國電影現狀前，便已先對香港電影要如何在中國強大的經濟力量下生存表達了擔憂（Frater, 2016）。不僅止於此，無論是柏林影展官方又或是西方媒體，也同樣尤為關心中國獨立電影該如何在這樣的大流中自處，甚至分一杯羹。*THR* 在其影展專刊第四期的新聞快訊中，即熱切報導了中國正在浮現的藝術電影新市場及可能發展的獨立戲院網路（Brzeski & Roxborough, 2016）。論壇單元（Berlinale Forum）的影展官方報紙同樣以三大面的訪談篇幅，與導演賈樟柯討論獨立電影在中國的發展現狀。相較於 *THR* 的樂觀展望，賈樟柯傳達了較為悲觀的看法，他強調雖然近年來檢查制度容許更多獨立電影上映，但與此同時獨立電影影展卻仍然受到嚴格管理，中國獨立電影依舊面臨艱難的發行與製作環境（Wong, 2016）。

從這些出版品的相關專題與訪談中可以發現，「陰影」（Shadow）一詞在標題中被經常性地使用，如中國獨立電影被視為是在大流中的「孤影」（Lonely Shadows）（Wong, 2016），香港電影則被認為「籠罩在中國的陰影下」（Overshadowed by China）（Frater, 2016）。然而陰影（Shadow）一詞也讓人不得不想到，當年（1979 年）Marco Müller 在義大利都靈創辦「電光幻影」（Electric Shadows）電影節，首度將中國電影推向世界時，名稱用的也正是中文「電影」的直

譯。於是，當 *Screen* 與 *Variety* 紛紛在今年影展專刊的新聞快訊中報導 Marco Müller 即將接掌今年 12 月首屆澳門國際電影節主席時（Shackleton, 2016; Frater, 2016），不論西方媒體對於中國獨立電影或香港電影的著墨是過份誇大，還是面對中國強大電影市場的合理擔憂，都值得讓我們回過頭來重新思索，其實台灣電影才是真正落在那些影展出版品論述之外的形單影隻者，並且台灣電影事實上也面臨著與中國獨立電影和香港電影同樣的資本壓力。

伍、台灣電影的影展論述

一、台灣電影的論述脈絡

論述台灣電影的脈絡存在多種可能性，包括以導演為中心的作者論角度、從電影的主題觀看、以電影的類型切入等。在與影展策展人的訪談中，可以發現主題往往都不是他們聚焦的重點。策展人更多的是從作者論的脈絡出發，即從導演的角度切入。至於類型，則要視討論的情境而定。

事實上策展人如何討論台灣電影，往往也與他們是以何種方式選擇入圍的台灣電影緊密相關，因為如何認識將決定他們如何言說。電影大觀單元策展人 Speck 在回應關於柏林影展多年來持續追蹤鈕承澤等特定台灣導演的現象時，即表示在看到一部作品時，他很自然地會希望回顧這位導演的前作，並留意他之後的作品；柏林影展亞洲代表 Wong 作為柏林影展策展人，身處亞洲選片的前線，則更為尖銳與直接地指出，從導演角度入手是不可避免的。因為對於選片工作而言，這是在實務上接觸台灣電影最為便捷的方式；對此，盧卡諾影展藝術總監 Chatrian 雖也坦言對導演的認識將有助於更宏觀全面地瞭解影片，但他也進一步強調，他試圖以更為隨興的方式觀看台灣電影，以求看到影片的原貌。他試圖混合多種方式，舉例而言，他在第 68 屆盧卡諾影展選擇放映【青田街一號】就不僅僅是關注影片的作者，而更多的是對於該片作為類型片又超越類型片，具有娛樂性又突破娛樂性的肯定。

不論是 Speck 又或是 Chatrian 都強調觀看或挑選影片時更為廣博的視野，然而事實上 Chatrian 在訪談中也指出了問題的核心本質，即在電影節的場域內，作者觀點始終是最強的一支。這就如同柏林影展電影大觀單元的官網介紹所不諱言指出的，「傳統來說，作者電影（Auteur Films）——即帶有個人印記（individual signature）的電影——構成了這個單元的核心」，雖然這個單元的最高使命是為藝

術視野（artistic vision）與商業利益（commercial interests）搭築橋梁（“*Panorama*”, 2016）。Speck 在被問及電影類型是否有可能成為選片的取徑時，亦明確表示，類型電影（Genre Film）不是影展的重心（main focus）。由此亦可見，從作者論或是導演角度切入，並不是影展在論述台灣電影時所獨有的論述脈絡，而更多是影展本身的屬性使然，正好過去「台灣新電影」時期所活躍的電影作者，也為相關討論提供了具體的對象。

然而值得注意的是，雖然根據 Speck 與 Chatrian 的說法，類型在考慮之外，但類型卻似乎是台灣電影片商在進行自我論述時更喜歡的切入點。如「光在影像」所刊登的單頁廣告，在標記影片基本訊息時，除了影片獲獎資訊、產地、年份、時長、導演等基本訊息外，更特別註明了恐怖驚悚（Horror, Thriller）、浪漫喜劇（Romantic Comedy）、黑色喜劇（Black Comedy）、紀錄片（Documentary）、劇情片（Drama）等影片類型。*Screen* 影展專刊第三期在介紹「台灣熱門製片計畫」（Hot Projects: Taiwan）時，小標同樣特別強調這些影片中包含喜劇、超自然驚悚片以及高度個人化的紀錄片（Wong, 2016）。可見在更牽扯商業利益與交易目的的場合，即使在影展中，也仍然存在以類型的脈絡論述的可能，端視情境而定。

除了作者論重於類型之外，個人大於群體也是關於台灣電影的論述脈絡所展現出的另一特徵。雖然台灣電影集體在本屆影展的影評評論中缺席，但是台灣攝影師李屏賓卻在關於中國電影【長江圖】的兩篇影評中都被提及。在 *THR* 的影評中（Young, 2016），有趣的是，李屏賓首先是以擔任香港導演王家衛的【花樣年華】的攝影師的身分被介紹出場，然而他的台灣攝影師身分則並未被進一步揭示。若單就其生涯成就來看，【花樣年華】確實是李屏賓獲得最多國際獎項認可的作品。緊接著，李屏賓在【長江圖】中的作品被拿來與其在侯孝賢導演的【刺客聶隱娘】中的攝影進行比較，那種具強烈感染力的彷彿從中國山水畫中走出來的景觀意象，被認為是這兩部作品相呼應的地方。我們很難界定影評人對於中國山水畫意境的著迷，是否仍舊落在一種東方想像的範疇裡，但可以確定的是，在對台灣電影的討論中，重心依舊是落於個人，並且這樣的討論亦不會激發出更深一層的對台灣電影群體討論的興趣。同樣的，*Screen* 在對【長江圖】的影評中，也特別稱讚了「李屏賓喚人情感的攝影」，但也並未進一步提及他作為台灣攝影師的身分（Marshall, 2016）。這樣的現象也間接揭示了現今台灣電影事實上是作為個別個體活躍於國際影壇，而非作為一個獨樹一幟的群體被廣泛討論。

二、論述中的台灣電影特質

在為某一個時期的電影下註解時，我們總是期待能對這一時期的電影特質有一清楚的界定與歸類。就如同柏林影展亞洲代表 Wong 在對賈樟柯進行有關中國獨立電影的訪談時（Wong, 2016），開篇亦特別強調了中國獨立電影的「獨有特徵」（its own unique characteristics）。但是相對的，賈樟柯在訪談中所勾勒出的中國獨立電影圖景卻是相當個人化的，取決於每一個電影工作者所面臨的環境。這樣一致性的缺乏也使得若要對當前中國獨立電影作一歸納，將會非常困難。賈樟柯所舉出的中國獨立電影唯一的共通特徵，是極低的預算成本，但這也非影片內涵本身的範疇。在尋求影展策展人對當前台灣電影特質的理解的過程中，本研究同樣面臨了類似的處境。

在與策展人的訪談中，可以發現他們幾乎都選擇避談台灣電影的特質或對其做一概括歸納，相反的他們更樂於回歸到特定影片的脈絡中探討。一方面這是策展人的謹慎保守，唯恐對創作者有過多的介入使然，另一方面這也同樣反映出在談論台灣電影時論述回歸個人的傾向以及台灣電影作為一個群體的鬆散。電影大觀單元策展人 Speck 在被問及台灣電影是否具有某些共通特質時，便坦言無法找到台灣電影一個普遍的特質或趨勢，須回歸到特定影片來討論。盧卡諾影展藝術總監 Chatrian 亦稱很難籠統地說每個時期的台灣電影有什麼特徵，取而代之的，他選擇以幾位導演作品為例，指出台灣電影所吸引他的獨特性，即那種強烈的自然與城市之間彼此競逐的現代觀。他強調每個導演表現的方式皆不相同，如蔡明亮的電影大多根基於城市，卻含有許多自然元素，如河流，以及其他超出人為真實的崩毀物件。他認為侯孝賢與自然更緊密相連，如【聶隱娘】就完全置身於自然之中，但同時這樣的自然又被編織成像是一幅畫。張作驥的【暑假作業】在他看來也是一例。

在台灣電影中，人為操縱與真實存在、城市與自然這樣的對立關係受到了特別關注。法國電影導演 Assayas 在早前與法國影評人、電影學者 Frodon 的對談中，也曾特別強調侯孝賢與楊德昌電影中所流露出的非常純粹、赤裸與強烈的現代意涵與精神，並尤其提到它們「不帶有任何異國色彩的符號」（王耿瑜，2015，頁 40）。由此可以發現，自「台灣新電影」起，台灣電影在國際影展所受到的矚目很大程度上已並非出自於西方影評人或觀眾具東方主義色彩的獵奇心理，卻更多是源於這些影片中所呈現的現代性價值。

三、「台灣新電影」運動對論述的影響

於訪談中可以發現，國際策展人對台灣電影的最初接觸大多是始於「台灣新電影」。盧卡諾影展藝術總監 Chatrian 即表示他對台灣電影的認識是從其做影評人開始，並且是從「台灣新電影」導演出發。柏林影展歐洲市場展 EFM 主席 Knol 在被問及對台灣電影的印象時，同樣提到了侯孝賢的電影。相較於其他受訪者僅是在回溯與台灣電影的最初關聯或談論台灣電影特質時，提及到部分「台灣新電影」導演，柏林影展亞洲代表 Wong 則更為明確地將現今的台灣導演與「新電影」時期導演並置起來觀看，並在言談中流露出了對「台灣新電影」時期的懷舊。就整體來看，他認為現在的台灣電影中雖仍然有令人欣喜的導演作品出現，但還是大不如前。Wong 特別指出兩個世代的創作者在心態上的差異，他強調過去在拍電影比較艱苦的年代，老導演們一心想著拍出好電影來為時代發聲，而年輕一代則較容易迷失於「導演」這個頭銜。這樣的評價雖不見得全然公允，但仍是對年輕台灣導演的重要警醒。與此同時，這樣的論述其實也從另一個側面反映出「台灣新電影」運動對於現今台灣電影論述某種程度上的綑綁。這樣的綑綁一方面有助於延續台灣電影在藝術電影市場的金字招牌，另一方面其實也對台灣電影施加了某些特定層面的期待。

不過事實上，國際策展人對於「台灣新電影」的情懷或許還是激賞多於耽溺，在這樣的背景下，他們仍舊關注新一代的台灣導演，並期待新一批的台灣電影出現。如 Knol 在訪談中便表示其在 Talents Tokyo 活動中感受到新世代台灣電影人的能量與活力，Chatrian 更同樣表達了對發掘更多新的台灣導演的期待。

陸、台灣電影的未來展望

在對台灣電影的國際影展路線有所認識的基礎上，本研究首先提出了台灣電影在本屆影展中的缺席。而這樣的實質缺席背後，一方面投射出台灣本土電影生產的貧乏，另一方面對比中國與香港電影的關注熱度，也顯示了台灣電影落於論述之外的尷尬處境。緊接著本研究納入策展人訪談，開始對有關台灣電影的具體論述展開分析，首先在論述脈絡上，本研究總結出作者論重於類型，個人大於群體的特徵。接著本研究在試圖讓策展人總結出台灣電影的共通特質的過程中，也觀察到同樣回

歸到特定電影脈絡討論的個人化傾向。然而在策展人對個別導演所展開的論述中，本研究也發現，國際策展人對於台灣電影的評價事實上已在某種程度上跳脫了東方想像迷思，而關注其現代化內涵。最後，本研究亦考察了「台灣新電影」運動對現今台灣電影論述的影響，發現這個運動的存在既是歷史的榮光也是對當下的綑綁，但無論如何卻也不至於作為阻卻台灣電影繼續前行的障礙。

無庸置疑的是，上個世紀八九〇年代確實是台灣電影的國際影展黃金期，現在的台灣電影亟需新一波的革新。而這樣的革新，或許可以從兩條路徑來看，一方面是對商業類型片的發展，另一方面則是對藝術影展電影的延續。然而無論是延伸哪一條路徑，都無法忽略台灣電影背後的產製環境，即使在西方媒體的論述中台灣電影並不在陰影之內，但事實上近幾年台灣電影早已受到中國電影資本市場商業化導向的影響。在這樣的背景下，電影創作的關鍵看似雖在於資金，實際上還是重在電影人的眼界與視野。不論是自產或合拍的類型片，都不能僅僅侷限在框架之內，而需要有更多的突破與創新，如此作為類型電影才有機會同樣走入國際影展的視野，就如前述曾提到的【青田街一號】。而前述提及了中國獨立電影，事實上台灣藝術電影的發展前景，某種程度上也與中國獨立電影呈現出一種平行關係。盧卡諾影展藝術總監 Chatrian 即認為台灣電影或許不需要建立工業，但卻需要串聯。只要小資本的邊緣電影群聚成一條線，也可以集結成可觀的獨立市場，這與西方媒體對中國獨立電影的期待其實不謀而合。

前述的這兩條路徑也並非截然二分或全然無交會之處。事實上不論是商業類型片或是藝術影展電影，都仍然需要遵循好電影的平衡法則，即電影一方面需要展現文化的獨特性，另一方面又需要搭築可以與其他文化溝通的具普世性的橋樑。然而現今的台灣電影，卻往往呈現出失衡的面貌。有的過於晦澀以自我為中心，有的則一味販賣本土，召喚情緒。香港新生代電影導演劉韻文就曾在接受訪談時，一針見血地指出如今的台灣電影「回到比較濫情的結構」的問題（王耿瑜，2015，頁65）。倘若繼續困守於小格局，那麼終有一日，台灣電影或將在國際影展中徹底缺席。

註釋

1　本文年份標記皆以該片於台灣上映的時間為準。

2　該片是否歸於台灣電影容有爭議，年份標記則以美國上映時間為依據。

參考書目

王耿瑜（總編）（2015）。《光陰之旅：臺灣新電影在路上》。台北：北市文化局。

邱詩淳（2010）。《台灣電影如何利用國際影視市場展進行國際發行之探討—以釜山與香港市場展為例》。政治大學廣播電視研究所碩士論文。

林秀雲譯（2013）。《社會科學研究方法》，台北：雙葉書廊。（原書 Babbie, E. [2012]. *The Practice of Social Research*. New York, NY: Cengage Learning.）

胡清暉（2003）。《後殖民語境下的華語電影—解讀西方影展的「中國熱」現象》。政治大學東亞研究所碩士論文。

馮建三譯（1995）。《電視，觀眾與文化研究》，台北：遠流。（原書 Morley, D. [1992]. *Television, Audiences and Cultural Studies*. London & New York, NY: Routledge.）

張世倫（2001）。《台灣「新電影」論述形構之歷史分析（1965-2000）》。政治大學新聞研究所碩士論文。

張世倫（2003）。〈台灣「新電影」與國際影展路線的形成〉，李亞梅（編），《臺灣新電影二十年》，頁 21-39。台北：台北金馬影展執委會。

游美惠（2000）。〈內容分析、文本分析與論述分析在社會研究的運用〉，《調查研究》，8: 5-42。

魏玓（2003）。〈從全球化脈絡重新檢視台灣新電影的歷史意義〉，李亞梅（編），《臺灣新電影二十年》，頁 21-39。台北：台北金馬影展執委會。

潘淑滿（2003）。《質性研究：理論與應用》。台北：心理。

練維鵬（2006）。《影展觀察—以舊金山影展為例》。（高雄市電影圖書館委託研究報告）。高雄：樹德科技大學。

Assayas, O.（2000）。〈中外皆然的侯孝賢〉，黃建業等（編），《侯孝賢》，頁 5-9。台北：國家電影資料館。（原書 Cahiers du cinéma (Ed.). (1999). *Hou Hsiao-hsien*. Paris, FR: Cahiers du cinéma.）

Berg, B. L. & Lune, H. (2012). *Qualitative Research Methods for the social Sciences*. New York, NY: Pearson.

Brzeski, P., & Roxborough, S. (2016, February). China Warms Up to Indie Titles. *The*

Hollywood Reporter (Berlin), *4*, 1-2.

Ciecko, A. T. (2006). Introduction to Popular Asian Cinema, with Acknowledgements. In A. T. Ciecko (Ed.), *Contemporary Asian Cinema* (pp. 1-12). Oxford, UK: Berg.

Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London & New York, NY: Longman.

Frater, P. (2016, February). China Rising: Filmmakers are rewriting the script to reflect aspirational middle-class tastes, and tapping into the Web. *Variety (Berlin)*, *2*, 37.

Frater, P. (2016, February). Hong Kong's '10 Years' Makes Waves But once-thriving territory is increasingly dependent on and overshadowed by China. *Variety (Berlin)*, *2*, 36-37.

Frater, P. (2016, February). Marco Mueller to Head New Film Fest in Macau. *Variety (Berlin)*, *6*, 4.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Interviews: Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing*. London, UK: Sage.

Marshall, L. (2016, February). Crosscurrent. *Screen(Berlin)*, *6*, 8.

Moran, A. (1996). Terms for a Reader: Film, Hollywood, National Cinema, Cultural Identity and Film Policy. In A. Moran (Ed.), *Film Policy: International, National and Regional Perspectives* (pp. 1-19). London, UK: Routledge.

Panorama. (n.d.). Retrieved from https://www.berlinale.de/en/das_festival/sektionen_sonderveranstaltungen/panorama/index.html

Rubin, H.J. & Rubin, I.S. (2005). *Qualitative Interviewing: The Art of Hearing Data*. London, UK: Sage.

Said, E.W. (1979). *Orientalism*. New York, NY: Vintage.

Shackleton, L. (2016, February). Ablaze Image fires up Moulin. *Screen (Berlin)*, *3*, 4.

Shackleton, L. (2016, February). All in the family. *Screen (Berlin)*, *2*, 30-34.

Shackleton, L. (2016, February). Media Asia martials Jia Zhangke. *Screen (Berlin)*, *3*, 2.

Shackleton, L. (2016, February). Müller to head Macau festival. *Screen (Berlin)*, *6*, 3.

Shackleton, L. (2016, February). Taiwan to get Really Happy. *Screen (Berlin)*, *3*, 2.

Wong, J. (2016, February). Lonely Shadows: Independent Cinema in China Today-An Interview with Jia Zhangke. *Berlinale Forum/Forum Expanded*, pp. 6-8.

Wong, S. (2016, February). Treasure island. *Screen (Berlin)*, *3*, 28.

Young, D. (2016, February). Crosscurrent. *The Hollywood Reporter (Berlin)*, *6*, 19.

附錄一：歷年於德國柏林影展獲獎的台灣電影

電影名稱	年份	導演	獲獎獎項
童年往事	1985 年	侯孝賢	第 36 屆柏林影展青年電影論壇單元國際影評人聯盟特別獎
暗戀桃花源	1992 年	賴聲川	第 43 屆柏林影展青年電影論壇單元卡里加利獎
囍宴	1993 年	李安	第 43 屆柏林影展金熊獎
理性與感性[2]	1995 年	李安	第 45 屆柏林影展金熊獎
河流	1997 年	蔡明亮	第 47 屆柏林影展評審團特別銀熊獎、國際影評人費比西獎
愛你愛我	2001 年	林正盛	第 51 屆柏林影展最佳導演、最佳新人女主角獎
挖洞人	2002 年	何平	第 52 屆柏林影展唐吉訶德獎
天邊一朵雲	2005 年	蔡明亮	第 55 屆柏林影展最佳藝術貢獻銀熊獎
刺青	2007 年	周美玲	第 57 屆柏林影展泰迪熊獎
美	2007 年	陳駿霖	第 57 屆柏林影展短片銀熊獎
流浪神狗人	2008 年	陳芯宜	第 58 屆柏林影展每日鏡報最佳影片
一頁台北	2010 年	陳駿霖	第 60 屆柏林影展亞洲電影評審團獎（NETPAC）

資料來源：研究者自行整理。

附錄二：近十年（2006-2015)入選德國柏林影展的台灣電影

電影名稱	年份	導演	入選
漂浪青春	2008 年	周美玲	入選第 58 屆柏林影展電影大觀單元
蝴蝶	2008 年	張作驥	入選第 58 屆柏林影展電影大觀單元
陽陽	2009 年	鄭有傑	入選第 59 屆柏林影展電影大觀單元
渺渺	2009 年	程孝澤	入選第 59 屆柏林影展新世代單元
艋舺	2010 年	鈕承澤	入選第 60 屆柏林影展電影大觀單元
飲食男女：好遠又好近	2012 年	曹瑞原	入選第 62 屆柏林影展美食電影單元閉幕片
愛	2012 年	鈕承澤	入選第 62 屆柏林影展電影大觀單元
明天記得愛上我	2013 年	陳駿霖	入圍第 63 屆柏林影展電影大觀單元
逆光飛翔	2013 年	張榮吉	入選第 63 屆柏林影展新世代單元
甜・秘密	2013 年	許肇任	入選第 63 屆柏林影展青年導演論壇單元
總舖師	2013 年	陳玉勳	入圍第 64 屆柏林影展美食電影單元
冰毒	2014 年	趙德胤	入圍第 64 屆柏林影展電影大觀單元
軍中樂園	2014 年	鈕承澤	入圍第 65 屆柏林影展電影大觀單元

資料來源：研究者自行整理。

本表排除已獲獎的台灣電影，並只限於電影長片。