

彭小妍（中央研究院中國文哲研究所）
洪國鈞（杜克大學亞洲與中東研究學系）
孫松榮（台南藝術大學音像藝術管理所助理教授）
宋天瀚（中國文化大學史學研究所博士班）
平片正伸（文藻外語學院日文系兼任講師）
張靄珠（交通大學外文系教授）
陳昀瑜（中興大學中文系博士生／國立台中女中教師）
詹閔旭（國立成功大學台灣文學研究所博士生）
黃文車（國立屏東教育大學中國語文學系助理教授）
江凌青（英國萊斯特大學美術與電影史博士生）
陳筱筠（國立成功大學台灣文學研究所博士生）
依發表順序排列

2009.10.29-30

地點：中央研究院中國文哲研究所二樓會議室
會議議程及網路報名請參見文哲所首頁

美學與庶民

2008

台灣「後新電影」現象

國際學術研討會



《海角七號》的文化移情與台客尋根

張靄珠 交通大學外文系教授

本論文將從全球在地化（glocalization）的框架來探討《海角七號》的電影美學及其文化現象。論文將從下列三個方向進行：

一、導演魏德聖如何巧妙操弄電影符號，串聯台灣舊世代的懷舊／戀日情結與新世代的戀物／哈日風潮？在電影符號以及運鏡操作所營造的後現代時空壓縮情境中，如何藉由文化物對歷史召魂攝魄，牽引台灣和前殖民主日本之間的文化臍帶與文化雜化、羨嫉？在全球化與在地性相互頡頏、迎拒的過程中，「歷史」如何吊詭的經由記憶之梭，一方面營造出地方的殊異性，以對抗全球現代性所造成的時空之空洞化（abstraction of time and space），一方面卻難免成為懷舊商品，催化著文化戀物的製造鏈。本論文將透過魏德聖《海角七號》與侯孝賢《咖啡時光》的比較分析來探討這個面向。兩位導演透過截然迥異的電影風格（侯孝賢運用長鏡頭、慢節奏、細細烘焙氛圍；魏德聖運用好萊塢的快節奏、鏡頭場景迅速跳接，流暢的說故事技巧），呈現浪子浪女返鄉、找尋自我的主題。在《咖啡時光》中，台日混血兒陽子懷孕，別離台灣的情人，回到東京，拿著六、七十年前的老舊地圖，試圖找昔日台籍作曲家江文也經常出沒的「達特」咖啡店。在《海角七號》中，阿嘉在台北闖蕩失意，回到恆春。他代工郵差，拿著遺返日俘在六十年前寫就，卻無法投遞的情書，尋找海角七號、國境之南。兩部電影皆藉由文化物（老舊地圖，江文也的音樂、七封情書、舒伯特的野玫瑰），召喚著歷史的鬼魂（台籍《海角七號》作曲家江文也，死去的日本情人），牽引出空間考古意象——亦即 Marc Ange 所稱的 Archaeological place（達特咖啡館、遣返日俘的引揚碼頭、海角七號），以對抗全球現代性空間抽離地方性之空洞化（non-place）（東京和神保町的無人車站，恆春的山海 BOT 等。本文將由比較分析來探討浪子、浪女的尋根及尋求台灣性之旅，分析日本和台灣在全球現代性版圖中的文化臍帶和矛盾羨嫉，以及在後現代時空壓縮（postmodern time space compression）（David Harvey 1990:30-31）所形成之文化符號與意象溢現的情境下，文化物、庶民、

歷史記憶、以及文化戀物之間的吊詭辯證。此外，本文亦將分析《海角七號》那死去的日本老師在六十年前寫給台灣女學生的情書，如何經由移情作用，催化了阿嘉和日本女經紀人友子的戀情；以及從六十年前遣返日本戰俘的引揚碼頭，到舉辦台日熱門音樂演唱會的墾丁沙灘，這其中所涉及的舊世代懷舊／戀日情結和新世代戀物／哈日風潮之間的文化移情／移轉。

二、《海角七號》是台灣第一部正面呈現台客文化的商業電影。本文將從台客文化的歷史脈絡，來探討這部片子所呈現的台客俗辣美學、草根性、生命的韌力，以及鮮活的語言。本文亦將應運 Arjun Appadurai 的草根想像力理論 (grassroots imagination) — 強調由下而上的、集體的社會文想像力 (Appadurai 2000 : 8)，來析論那象徵族群與世代融合的在地樂團，如何抵拒 Anthony Giddens 所述之全球現代性帶來的時空分異與空洞化 (time-space distancing) 以及抽離 (disembedding) (Anthony Giddens 1990 : 17-41)，而重新建立起一個以音樂為凝聚點的在地社群 (place-based community)。

三、本文亦將從全球在地化的架構，析論《海角七號》的文化行銷模式及電影發行的社會文化時空背景，來闡述其票房「奇蹟」；亦將探索《海角七號》票房口碑兼具，是單一個案，或是台灣另一波「新電影」或「後新電影」之徵兆？並由電影在現實所引起之後續效應探討恆春在地特殊性 (spatial particularity) 如何透過電影《海角七號》效應而形成文化意義再生產，以及在這樣的文化生產過程中恆春在地實景和電影場景之間互文與後設指涉。

相較於新電影對歷史文化使命感之荷重、對人類內心慾望世界之探求，進而形成較完整的美學意識，《海角七號》所代表的則是一種庶民文化的具體呈現，它的高票房反映出當代社會中的後現代美學，菁英退位而庶民崛起，偉大神聖降回凡塵，可以說《海角七號》正蘊藏著臺灣文化最底層的生命力。本文試以文化分析角度觀察《海角七號》庶民同樂的內在脈絡，分析其相對於新電影的「悲劇美學」，而新生的「庶民喜劇」風格，而此種轉向，正呼應當代後現代思潮，因此產生以下結論：後現代美學具體表現在《海角七號》的電影符碼、語言、元素中，如在地化的空間場域、日常生活的審美圖像、浪漫詩化的愛情主題、音樂的抒情狂歡基調等，整體營造出《海角七號》的後現代庶民喜劇的風格，更預表臺灣當代大眾通俗文化新紀元之來臨。

以下略論章節：

一、前言

略論後現代主義社會的美學轉向，菁英退位而庶民文化崛起，偉大神聖降回凡塵。

二、庶民喜劇

相較於新電影之傾向「悲劇美學」，後新電影則是「庶民喜劇」的實踐。原本在新電影時期所看重的社會生活的烏托邦式幻想、深刻嚴肅的理性人文反思、甚至社會關懷、道德勸化的終極願景，都逐漸退位、失去權威，李歐塔（Jean-Francois Lyotard, 1927-1998）將此稱為「大敘事的衰微」。在《海角七號》之中選擇的主題不再是一種社會悲劇的反映與控訴、或人類罪性不可逃脫的原欲與宿命等深刻嚴肅的議題，而是選擇一群被自我遺棄的生活失敗者作為角色，以一場演唱會的籌備與表演鋪陳出自我實現、追求夢想的敘事主題，一群「烏合之眾」的「馬拉桑」精神。《海角七號》中每個主角在記憶與現實的「辯證圖像」之中拉扯，超越過往的失意，在當下向上攀爬的努力後，終於自我實現、自我安頓，是一齣「卒仔變英雄」的庶民喜劇。

¹中興大學博士班學生 / 國立台中女中教師。

三、在地化的空間場域

從《海角七號》語言使用的親切感，取代對俚俗的不屑與批判；從《海角七號》的小鎮風光與夕陽海濱鏡頭的美景導覽；從《海角七號》主角人物中的思維與身份；從婚宴上的卡拉 OK 與綜藝團的文化，可以知道魏德聖非但不迴避臺灣場域，更營造一在地化的空間場域，甚至加以美化，使得一種在地文化被擁抱、維護與珍視，更讓本片溫馨親切，贏得認同。

四、日常生活的審美圖像

魏德盛所處理的素材即是日常生活，他將日常生活當作敘事的對象，不指涉到深層的歷史使命感，只是批露其中的生命力，他不以虛幻與魔幻的方式來詮解人生，而正視日常生活的現在經驗與歷史性，若將《海角七號》與德國籍猶太裔文學評論家班雅明（Walter Benjamin，1892-1940）之垃圾美學相互參照，則可發現二者皆將「日常生活」作為一種問題意識。《海角七號》乃是建立在蒙太奇原則上的生活電影，提供一連串現代生活經驗的紀錄與分析，如騎車所見、恆春的小鎮生活、家中小小一隅的房間、馬路上的衝突與巧遇、喜宴、演唱會……可以說都是將現實範疇中取景日常生活中粗糙的素材，加以重新審視與接納，挑戰高雅文化與通俗文化的界線，以片段的趣味性剪輯成為其圖像風格。

五、浪漫詩化的愛情主題

電影是大眾的集體夢想空間，《海角七號》作為商業訴求的電影，通俗化是其編導之主要策略。通俗電影有其範式，而「愛情」主題則是其一。本片以兩位友子的愛情作為情節的主副線，以一封情書作為媒介，交錯穿插出兩代愛情故事的雙軌性、互文性、與對話性。在後現代論述中，通俗性或商業性不是一種污名化，也不代表無文化品味，《海角七號》以優美的音樂帶出一段含蓄幽微的日治時代師生戀，深刻動人，更以詩歌的美好喚醒觀眾對古典浪漫的想像與同情；再以墾丁明亮的海濱景色、搖滾樂團練唱的奔放作為現代友子與阿嘉的愛情故事背景，有明亮、明快、果決之感。前者以如詩歌俳句的情書傳情，後者以〈國境之南〉情歌達意，使詩歌的高雅成為美化愛情、深化電影情感的重要元素。

六、音樂的抒情狂歡基調

音樂性是本片一大特色，在音樂風格上，本片中使用多元的音樂風貌呈現嘉年華式的狂歡氛圍，感官的、宣洩的、怪誕的、過度的、多元的音樂符碼輕輕敲觸觀眾心門。本片音樂以爲當今大眾所能接受的流行樂風爲主，有〈無樂不作〉嘶吼狂野、〈國境之南〉抒情悠揚、〈野玫瑰〉的清新歷史感，其中也包含臺灣本土音樂如茂伯月琴、勞馬父子的原住民歌謠、教會聖詩等，不同音樂召喚並滿足不同年齡層與社經背景的閱聽族群，呈現後現代多元並置的美學取向。

七、結語

後現代庶民美學的建立，或許不同於高雅美學，但卻代表社會群眾集體心理的新轉向，更深深影響當代文藝創作，而成爲一種時代新風趨。

前言

第一節 大形式、小形式與經濟模式的辯證

第二節 大經濟模式－媒體資本主義下的中國性

第三節 小經濟模式－輔導金下的敘事趨向

第四節 後《海角》現象的電影趨向

結論

2002 年台灣成爲世界貿易組織（WTO）會員國以來，由美商八大公司、港資片商與本土片商所發行的大陸電影逐年增加，每年輸入台灣的大陸電影無論是在片量或者票房上均逐年成長；¹另一方面，本土電影卻面臨長期低迷的景氣，在拍片的數量上雖然亦有相當數量的增加，然而大多數的本土電影，卻是需要依靠輔導金的資助才能勉力完成，由新聞局撐起了餵養無數導演、製作團隊的文化工業。輸入台灣的大陸電影大都取材於歷史故事，是活脫脫的「中國性」的文化敘述，提供想像中國傳統的質素，台灣觀眾透過影片中的地理山川、歷史與價值規範以及相對於西方強勢文化而言所特有的文化，²進行跨越時間與國界的文化想像卻也照單全收，這些故事是如何再現歷史場景，進行文化想像的建構，隱藏在炫麗的服裝造型、精彩的武術打鬥或者浪漫淒美的愛情劇情下的歷史論述，是否隨著全球化的消費需求，在題材與敘事內容上有所滑動？仍然有很大的討論空間。而本土導演在政府輔導金的扶植下，又從事著何種型態的文化與歷史論述？這群吸取國家資源進行創作的導演，在表現題材上有何趨向性？是否在樣式不同的主題底下，也隱藏著某種歷史與文化論述的內在母題？台灣與大陸的影視製作無論在資金規模乃至於票房收入上都存在著不對等的關係，而此種不對稱的關係是否僅僅是由市場規模大小所決定？

本文的第一節將從德勒茲（Gilles Deleuze）的大、小形式（large form & small form）與墨美姬（Meaghan Morris）大模式經濟與小模式經濟（Major Economies and Minor Economies）的辯證關係出發，處理近年來兩岸電影中如何再現歷史與文化想像。敏銳的讀者們應該可以很容易的察覺到，墨美姬的大模式經濟與小模式經濟，是以香港爲中心從跨國或者是跨區域的角度，觀察後現代混雜、差異泯滅的文化現象，而在「運動－影像」中德勒茲探討的（就我的研究範圍而言）是劇情電影如何應用符徵與蒙太奇等手法，讓質性－力量（qualites- puissances）在電影

¹ 從 2003 年共有五部大陸電影輸入，台北市票房收入共計 7,655,2845，至 2008 票房爲 17,247,367，從帳面上來看大陸電影是逐年萎縮的，但是在跨國合製或合資的情形下，依據產地來統計票房數字，其精確度是極爲可疑的，例如 2007 年台灣將《色戒》列爲本地出產，許多大陸合資或合製的電影事實上是登記爲香港出產，例如 2006 年《霍元甲》、2007 年《投名狀》以及《赤壁》。

資料來源：<http://www.taibeibo.com>

² 我對於這個問題的提法，主要是受到業師盧建榮討論台灣戰後武俠小說裡的中國性而啓發，請參見 盧建榮，《台灣後殖民國族認同》，（台北：麥田出版社），2003。

所呈現的時空環境中實現，最大的差異在二者對於小形式或者小經濟模式上的態度不同，這也是兩篇文章中可能僅有的交集，在論旨上兩篇文章應屬不同的領域。依照論文書寫的規範應當縮小範圍到可以方便掌握的層次，我之所以冒著討論範圍過於龐雜而使整篇論文失焦的危險，不僅只是因為這兩種分別方式的形似，同時也是因為與我接下來針對台灣與中國，在近年來的電影製作方向上的差異有相當的關連，製作電影既是一個資本集中、技術集中又勞力密集的產業，不僅有製作、發行、映演產業的聯繫，更有地區文化與國際資金複雜的運作關係，也就是說導演的創作從來就是受到各種條件制約的；因此，若是不把個別的創作形式（大形式、小形式）放置到經濟模式中來考察，也就無法看出兩地在題材以及內容上的差異與經濟模式之間的關係，因此促發我將德勒茲的大小形式與大經濟模式、小經濟模式，放置在一起的原因。

本文將以德勒茲與墨美姬二人的比較出發，在第二節與第三節分別探討近年來台灣電影與大陸電影，文化論述的內容以及歷史再現的差異，說明台海兩地在電影題材的操作上，各自採取何種文化論述策略，並且各自對歷史、空間等特質重新脈絡化後產生出新的文化想像。大陸電影不僅在好萊塢效應的影響下成功銷售全球，更進一步影響全球觀眾對東方世界的定義。反觀台灣電影在輔導金輔助下進行獨立製片，新生代的台灣導演，受到侯孝賢與楊德昌的影響，所反映的卻是有如黃建業所說的是一份「台灣社會病理學報告」，在面臨票房表現不佳以及國際影展失利後，台灣導演也認知到電影市場的重要性，而在內容上滲入港式的喜劇情節，以及在有限的資金下加入好萊塢式的場面與特效，在第四節中以此為基礎分析《海角七號》的成功因素，進而探討後《海角》現象，台灣電影模式應如何面對全球化的商品市場。這是本人第一次關於電影方面的研究，希望有機會能夠就教各方學者。

2008 年的台灣，以『海角七號』為首的多數台灣電影受到熱烈票房，使台灣電影界受到長久以來未呈現之盛況。另外，今年也是創下戰後台灣經濟第 3 度負成長(第 3 季)記錄不景氣的年度。這個經濟狀態和電影界的鮮明對比，絕對不是偶然，簡直像硬幣正反面一樣，存在著表裡互相依存的關係。更進一步地說，電影於東西冷戰結束後，接連了 1990 年代開始的資本主義全球化，迎接以美國為中心的全球資本主義結束的 2008 年的時代背景(這個時代背景恰好與後台灣新電影時期相符合)，這些情況應該關注並且需要被討論的。

本報告想以所謂後台灣新電影 20 年(從冷戰終結到美國時代的結束)，從以下的三個視點(1. 電影資本的展開 2. 電影觀眾的動向 3. 電影製作者與表現形式)來討論 2008 年的台灣電影。

前言: 電影與不能成為電影的東西(暫譯)

1. 豪華場面和資本的全球化

從故事到豪華場面

文化地政圖：美國與日本與中國(香港)

台灣電影產業的消失

2 · 距離的問題：與現代電影的交錯

公共空間(大學)的生成失敗

影評的保守化

選舉與影像：陳水扁 319 事件

3 · 文藝劇情片的消逝、或是倫理的問題

台灣電影的文藝性想像力

從「國民寫實路線」「文藝愛情片」到「新電影」

映像力量的消失與本地的不安

負成長與『海角七號』的轟動

結論：後台灣新電影的瞬間（三種對身體的表態）

(台灣電影史、1970 年代台灣的文藝劇情片、1930 年代日治時期台灣對電影的認同)

**Chronicle of the New and Its Repetition:
Historicizing Genre and Style in Taiwan Cinema**

Guo-Juin Hong

Duke University, USA

Taiwan's cinema seems to have reached a new height in the early years of the 21st century, a phenomenon best exemplified by *Cape No. 7*'s unprecedented box office success both domestically and overseas. A difference has been noted between *Cape No. 7* and its contemporaries, and the New Taiwan Cinema of the 1980s. For some, whereas the first new cinema focuses its efforts on aesthetic exploration of realistic portrayal of everyday life, the emerging, second new cinema today revitalizes Taiwan's film industry by putting forth films that are largely genre driven. The notion of "newness"—implying a severance from the past and promising hope—is extremely tempting and needs historicizing.

From colonial propaganda to postcolonial educational films, from Taiwanese-dialect films to Healthy Realist mandarin cinema, between the pressure of Hong Kong films and Hollywood imports, and between government cultural policies and industry demands, the first New Cinema of the early 1980s responded to the stagnant genre filmmaking with audacious stylistic exploration. The recinematization of Taiwan took the form of a vigorously reinvented realism. Its subsequent successes and failings are a familiar story. In this context, however, the alleged "return" to *genre* that characterizes the recent wave of "new," or even "post-new" cinema in the 21st century begs careful evaluation. This paper provides one constructive way to do so by tracing from its colonial period and highlights the places of style and genre in Taiwan's film history in order to understand what has constituted the first "newness" in the 1980s. From there, what the second "newness" means may be considered in the current context of globalization.

輕歷史的心靈感應：論台灣「後 - 新電影」的流體影像學

孫松榮

台南藝術大學 音像藝術管理所 助理教授

2008 年台灣電影的復興現象，與其說是提供了在敘事策略、票房收益或觀影習性面向上一種可操作模式的解答，不如說是指向了一種有關秘密的共謀關係。這可以被區分為兩個層次來加以檢視：一個是我們對它的命名——「台灣後新電影」——仍是透過和 1983 年「台灣新電影」的併置關係，相對地來凸顯表述對象的作法。這顯示了所謂的「台灣後新電影」是處在一種尚未被清楚定位甚至被召喚的境況之中，更重要的是前者僅能在「台灣新電影」所形塑起來的各種認知與意義範型之中(或之「後」)，獲得進一步的界定或區辨。

此一深具雙重弔詭的命名問題，賦予了論述秘密共謀的第二個層次之合理性甚至合法性。更確切而言，這直接指涉的是「台灣後新電影」和「歷史」之關係〔不管是《海角七號》中有關台灣與日本之間一段延宕了一甲子的隔空愛戀、《九降風》內以職棒簽賭黑幕為背景的 1996-1997 年，還是《囂男孩》裡可藉遊樂園滑道超脫時間的未／來之域〕，並不比「台灣新電影」時期來得稀少或更淡化，甚至現在比過往來得更受重視之論調。相反的，過去的和現在的台灣電影創作者都從沒離開過對歷史的觀照。

因此，我們以為論及「歷史」和 25 年以降台灣電影之間的關係，並非深淺，而毋寧為輕重。換言之，以侯孝賢為首的導演作者等人，透過戮力再現族群的創傷記憶中不可復得的歷史幽靈，將歷史縱深之密度鏤刻於膠卷，進而體現了「台灣新電影」重視歷史精神的特殊方略。至於在 2008 年這一波電影風潮中意氣飛揚的台灣新生代創作者，亦沒有輕忽(相對於當下的回溯或錯置的)歷史之作用力。不同的是，歷史的現身(presence)不再是沉重的思辨主體、亦從時空的悲慟因果關係中解脫出來，而成為一種可穿透、可停滯與可疊加現在並發揮作用的影

像物質。

故，從《海角七號》到《囧男孩》，「台灣後新電影」的歷史之所以不再是沉重的而是輕盈的，最主要在於透過一種「精神感應」模式來操作。換言之，一封閱讀著情書的昔日語聲持續地交疊在現代男女主人翁的身上，歷史幽靈之聲不是使他們錯亂身分認同之源而是令他們神奇戀情結合的感召之物；《九降風》中以少年的成長來見證職棒不明譽事件或透過死亡之風所帶來的徹悟瞬間，以及《囧男孩》裡穿梭時光隧道的小男孩與其不可見的成人語聲互通聲息的段落，皆可謂為「台灣後新電影」如何將歷史與當下、過去與現在進行雜糅與交疊所產生出來的一種感性、鬱悶與內疚之美學策略，亦是使得觀眾的觀閱感知能夠被不認識的所述世界所觸發與感染的「精神感應」之實踐。

這種將原本的歷史之重轉換為「輕」的歷史不管歷史之謎，它以謎般的歷史顯形：將過去進行現在化，並將現在進行過去化。而「輕」歷史的封閉性與框架性忽虛忽實，在「精神感應」美學方略的操作下，亦進而和「台灣新電影」以降的影像表現範型，就呈現時間的面向而言產生了一種不可避免的斷裂(或變革)關係。換言之，這指涉的是不管是過去「重」歷史的 1980 年代，還是「重」陌異都會現代性的 1990 年代(以蔡明亮為代表)，皆以緩慢美學(躍居於敘事構成)的影像基調自居。而「台灣後新電影」則以另種「量體造形」的影像學(動態性的影音變換、心靈情感的激動狀態、自由落體的節奏速度、穿透時空變異境況的外來者形體等)，來構製其極富「浸入式聲光體驗」的自傳體敘事性作品，再造了台灣電影「美學地質」之契機——這即是它對其命名的逆反，以及自身真相顯現之可能時刻。

從《海角七號》談草根台灣想像的跨文化族群政治

詹閔旭

國立成功大學台灣文學研究所博士生

全球化論述常著眼於全球／在地的二元模式，卻往往忽略在地文化處於不同脈絡下所激發的複雜意義：在地文化內涵為何？在地文化只能相對於全球文化？本文打算從「草根台灣想像」與「跨文化族群政治」間的辯證，深入探討「草根想像」背後所牽涉的文化內涵，並以 2008 年於台灣電影市場熱賣的國片《海角七號》為主要分析文本。切入的焦點有二：一、《海角七號》如何調動草根文化符碼，貼近台灣庶民大眾的生活脈動與文化記憶，以文本實踐見證台灣本土論述深耕的成果；二、從草根台灣的展演策略與調動的歷史符碼，探討其與日本殖民記憶以及文化中國意識型態等跨文化族群政治的對話軌跡。

我認為《海角七號》藉由跨文化族群政治的分析，可勾勒出草根台灣想像至少三種迥異的內涵：一、「草根」可作為台灣多元族群混雜共生的隱喻空間；二、「草根」牽動了日本記憶的殖民議題與日本想像的錯置；三、「草根」標示出台灣在華語語系文化圈的在地性格。從《海角七號》對草根台灣想像的靈活應用，以及其在台灣電影票房市場取得的成功來看，一方面似乎驗證了在地觀眾或在地文化不一定遭到全球化力量的吞噬，反而能向草根文化索取資本，重拾在地文化主體性；然而另一方面，仔細分梳草根台灣想像的內涵時，仍有諸多牽扯到隱微而深刻的跨文化族群政治議題，值得我們進一步細細考量。

關鍵字：草根、族群政治、日本記憶、文化中國、華語語系文化

抵抗、出走與回歸的新庶民美學——談《海角七號》和《881》的通俗文化思考

黃文車

國立屏東教育大學中國語文學系助理教授

新加坡本土電影《881》於2006年8月在當地上映，二、三個月間在當地電影市場造成熱烈迴響。從這部描述新加坡七月歌台文化的當地製作電影來看，吸引年長者去觀看的是影片中逐漸流失卻與之生活記憶息息相關的文化風俗；對年輕人而言，重新編曲的閩南（福建）歌謠和搞笑賣點是吸引他們花錢進戲院的市場策略。電影描述二位木瓜姐妹熱愛歌唱而成爲七月歌台的閃亮新星的奮鬥過程，導演以此片紀錄新加坡特有的歌台文化，以及閩南歌謠的傳唱情形。這部電影續集《十二蓮花》在2008年7月於當地上映，反應不俗。

無獨有偶的，台灣導演魏德盛於2008年7月推出《海角七號》，內容主線敘述被台北拋棄的阿嘉在南方墾丁找到生命的陽光，次線則隨著那封尋找愛情的包裹流轉；電影中的閩南語對白自然形構出台灣下港口地的風土人情，「無樂不做」和茂柏月琴弔詭卻又和諧地併合存在，最後小人物群體完成自我實踐的任務。

《881》中的木瓜姐妹在英語/西洋爲主流的新加坡選擇在地華人的歌台進行在地文化的傳承；《海角七號》中的阿嘉離開主流社會中心的台北，回到墾丁沉浸於庶民自然的海角生活。兩部影片中的主人翁同樣自主流中心逃離，出走至邊緣的舞台或鄉村，在西方/英語、金錢/虛華等追尋歷程中自覺或被動地與霸權地位進行認同斷裂，並返璞歸真地融入庶民社會，形成大眾集體去抵制/對抗精緻文化與經濟威權，藉著通俗文化的庶民美學去轉變社會刻板的認知並且提升自我的價值認同。

透過《881》和《海角七號》的比較對讀，我們可以發現二部影片的拍攝地點、電影情節與人物性格等各有異趣，但電影中強調從霸權主流「反璞歸真」地回歸庶民通俗文化的思考，同樣具備生命教育與文化傳承的目的，更顛覆傳統商業電影的消費概念，形成所謂「後新電影現象」中的庶民美學意義。

關鍵詞：881、海角七號、陳子謙、魏德盛、十二蓮花、庶民美學、通俗文化

從《囧男孩》中的異次元結構論台灣後新電影之美學

Analysis of Taiwanese's post new cinema's aesthetic from a different dimension in
Orz Boyz

江凌青

英國萊斯特大學美術與電影史博士生

University of Leicester, History of art and film, PhD student

本文以電影《囧男孩》中提出的「異次元」空間為論述核心，檢視後新電影在文本/影像上的雙重開拓。90年代新電影中將城市框化以突顯都會人物與空間在極度壓縮下，呈顯的疏離情狀，而近年的後新電影則趨向去框化，以超越日常生活的情節來呼應屬於庶民的美學想像。《囧男孩》以平凡的童稚之眼，正式將過去台灣電影中的景框空間解放，以孩童的想像拆解現實困境的堆疊，而讓後新電影開創出了一條立足於常民生活，同時又能在美學上得到藝術性的突破。《囧男孩》中的異次元雖然只是孩童心中的想像，但導演卻在有限的成本之下運用多重拍攝技巧，使虛構的異次元在影像中得到實現，也突顯了電影為觀者提供夢想成真的積極社會價值，因此本文將聚焦於《囧男孩》如何運用「異次元」為創作概念的核心，結合動畫、偽紀錄片與虛實交錯的拍攝方式與視覺部署機制，將日常的都會空間處理為斷片式的幻想基地，進而改寫了過去台灣新電影中滯悶的空間深度與氛圍，而使台灣後新電影在具體的拍攝技術與抽象的美學概念都得到提升與新的方向。

關鍵字：框化/去框化，德勒茲，城市空間，日常生活文化，視覺部署

台灣新電影的餘續與後新電影的過渡：

從張作驥電影中的敘事美學、地方意義與多樣現代性談起

陳筱筠 (國立成功大學台灣文學系博士生)

後新電影這個詞彙不管是在斷裂、延續、超越甚或轉化的意義上，必定是與新電影有所對話它才會被稱做後新電影。因此此篇文章試圖透過在台灣新電影與後新電影這兩者之間，具有一個獨特的位置的張作驥電影來思考後新電影。之所以獨特是因為張作驥的影像呈現一方面與新電影有密切的鏈結，另一方面卻又與之有相當程度的悖離。以往討論張作驥的電影，多半會把視角聚焦在他電影中的魔幻寫實如何突破了傳統寫實主義，或是他在電影中特別對於底層邊緣人物的關懷。然而，除了打破寫實主義的成規，卻較少人注意到他電影中對於時空的開展如何進一步形成後新電影脈絡中的一股潛在敘事能量與轉化。因此，我在此文試圖透過張作驥電影中最迷人的兩個敘事策略——「黑幕」與「開放式結局」，探討前者的介入所造成對線性時間的擾亂與對空間的想像，搭配後者奠基在死而復生概念上所形構出的時空反覆迴旋，藉由這兩個看似矛盾的時空辯證進一步帶出張作驥的敘事美學如何為後新電影啟動一套新的敘事策略。而必須特別留意的是，開放式結局除了在敘事美學上有所開展，它所指涉的重要性更擴及至後新電影中的主題呈現，那便是我接續所要討論的，後新電影自九〇年代以來，逐漸發展蘊育出有關地方意義的轉化。文章最後一部分延續地方符碼轉變的議題，透過關注張作驥電影中徘徊在城市與非城市之間的邊界空間，進而討論現代性之下非均等的異質空間與地方意義。

關鍵字：新電影、後新電影、敘事美學、地方意義、多樣現代性。



「美學與庶民：2008 台灣“後新電影”現象」國際學術研討會

議程

地點：中央研究院中國文哲研究所二樓會議室

時間：九十八年十月二十九、三十日(星期四、五)

十月二十九日星期四	
時 間	活動項目
08：50-09：20	報到茶敘
開場 09：20-09：30	彭小妍（中央研究院中國文哲研究所）
第一場 09：30-12：00	主持兼評論人：林文淇（中央大學英文系） 1、講題：《海角七號》：意外的成功？——回顧臺灣新電影 主講人：彭小妍（中央研究院中國文哲研究所） 2、講題：《海角七號》的戀日／哈日文化移情與本土想像 主講人：張靄珠（交通大學外文系教授） 3、講題：後現代庶民喜劇《海角七號》 主講人：陳昫瑜（中興大學中文系博士生／國立台中女中教師）
12：00-13：00	午餐
第二場 13：00-15：00	主持兼評論人：蔡秀粧（歐柏林大學東亞學系） 1、講題：從大、小形式談近年來兩岸華語片中的歷史再現與文化想像 主講人：宋天瀚（中國文化大學史學研究所博士班） 2、講題：後新電影的 20 年：1989-2008 主講人：平片正伸（文藻外語學院日文系兼任講師）
15：00-15：20	茶敘
第三場 15：20-17：20	主持兼評論人：林建國（交通大學外國語文學系） 1、講題：Chronicle of the New and Its Repetition: Historicizing Genre and Style in Taiwan Cinema 主講人：洪國鈞（杜克大學亞洲與中東研究學系） 2、講題：輕歷史的心靈感應：論台灣「後一新電影」的流體影像學 主講人：孫松榮（台南藝術大學音像藝術管理所助理教授）



十月三十日星期五	
時 間	活動項目
09：30-10：00	報到茶敘
第四場	主持兼評論人：廖咸浩（台灣大學外文系）
10：00-12：00	1、講題：從《海角七號》談草根台灣想像的族群政治 主講人：詹閔旭（國立成功大學台灣文學研究所博士生） 2、講題：抵抗、出走與回歸的新庶民美學：談《海角七號》和《881》的通俗文化思考 主講人：黃文車（國立屏東教育大學中國語文學系助理教授）
12：00-13：30	午餐
第五場	主持兼評論人：紀一新（加州大學洛杉磯分校亞洲語言文化系）
13：30-15：30	1、講題：從《囧男孩》中的異次元結構論台灣後新電影之美學 主講人：江凌青（英國萊斯特大學美術與電影史博士生） 2、講題：台灣新電影的餘續與後新電影的過渡： 從張作驥電影中的敘事美學、地方意義與多樣現代性談起 主講人：陳筱筠（國立成功大學台灣文學研究所博士生）
15：30-15：50	茶敘
15：50-16：30	圓桌論壇
	發言人：林建國、蔡秀粧、廖咸浩、紀一新、彭小妍（依評論場次排序）

議事規則

為使會議順利進行，敬請留意下列事項：

- 一、論文宣讀時間每篇三十分鐘。
- 二、論文評論時間每篇十五分鐘
- 三、自由討論時間內，主持人可自行斟酌以即問即答或以綜合回答方式進行。
- 四、與會人員發言時，經主持人許可後請先自報服務單位及姓名。
- 五、按鈴規則：
 - (1) 會議開始前 2 分鐘響鈴，請所有與會者入席。
 - (2) 發表人：第 25 分鐘按一聲提醒
第 30 分鐘按兩聲提醒時間已到
此後每隔一分鐘按一聲