

论“解严”初期的台湾电影

孙慰川^{*}

〔摘要〕 解严初期是台湾电影的转型期,也是台湾电影承上启下的重要历史时期。一些影片以民间的立场和在野的视角,修复或改写了曾被执政当局阉割或扭曲的本土历史。另一些影片则表现了无父的青少年及其迷惘的生活,呈现了混乱杂沓的现实景观,折射了当时台湾民众纷乱的心态。这一时期,台湾电影中的大陆形象已基本上从负面转为中性乃至正面形象,而两岸合拍片虽一波三折,但为两岸电影业输入了新鲜血液,并拓展了市场。

〔关键词〕 台湾电影;本土历史;两岸合拍片

自1949年起,台湾全岛实施戒严。直到1987年,戒严令才被解除(简称“解严”)。解严并非一个孤立的政治动作,而是伴随着政治、经济、文化等诸多领域一系列大的举措和改变:台湾当局开放台胞赴大陆探亲;解除“党禁”和“报禁”;准许台湾影视界赴大陆拍片,等等。继而,蒋经国于1988年1月去世,李登辉继任“总统”。1987年不仅是台湾历史的重要拐点,也是台湾电影的重大拐点。一方面,学界公认,台湾新电影运动在1987年之初步入终结。另一方面,解严意味着在台湾实施了38年(1949—1987)之久的白色恐怖终于结束,威权政治的时代宣告终结,台湾的政治生态开始趋于宽松,走向民主化。这为电影营造了较为自由的创作语境。可以说,台湾电影在1987年告别了一个旧时代,迎来了一个新纪元。1987年至1994年可称之为解严初期。这一时期的台湾电影具有独特的文化内涵,并呈现出一些共同的特点,颇值得深入研究。但本文并不奢望对该时期的台湾电影做面面俱到的评析,而将只论述其最突出的三个特点。

一、重新建构的历史影像

1988年,台湾的电视台和电影院里放映了一部MTV《一切为明天》。主题曲由苏芮演唱,其中有“睁开双眼,渐渐看清世界,发现我早已拥有太多。珍惜拥有的一切”,以及“为了明天,我们一起向前,

^{*} 文学博士,南京师范大学文学院影视学系教授,210097。本文为国家社科基金艺术学项目“1987—2009台湾电影研究”(10BC029)、江苏高校优势学科建设工程的阶段性成果。

①[美]沃尔特·李普曼:《舆论学》,北京:华夏出版社,1987年,第82页。

付出所有绝不后悔。走出从前,一切为明天”等歌词。相应的画面则有:一群师生在拍摄毕业合影,空中有军方的飞机飞过(寓意台湾军队在保护民众);一群中年人和孩子们在欢笑着用餐,餐桌上放着一顶帽子,上面有军队的帽徽(寓意当今台湾百姓的幸福生活离不开军队的保护);台湾地区的历届领导人依次出现……。该MTV并没有打出演职员表,但知情人透露,这部短片是台湾“国防部”委托侯孝贤负责策划,吴念真和小野编剧,陈国富担任执行导演的。侯孝贤、吴念真、小野和陈国富都曾经是台湾新电影的重要代表人物,如今,他们却放弃了当年台湾新电影对艺术独立性的追求,转而与“国防部”合作,“投入这样一个制造伪时代记忆、制造未来幻像的包装工作”^①。于是,《自立早报》副刊、《人间》和《当代》等媒体陆续刊发了多篇文章,予以严厉批评。受到批评之后,陈国富表示他“有罪恶感”,侯孝贤则反复强调他的电影创作“向来不谈意识形态”。

围绕《一切为明天》的笔战所探讨的是电影与政治的关系,以及电影工作者的社会角色、文化立场和伦理责任等问题。大多数批评文章的主旨是:电影工作者应保持意识形态的独立性和电影创作的自主性,不应该被当局招安、收编,不应该向官方妥协。

三年之后,1991年底,著名电影人小野、吴念真、柯一正和黄明川为民进党制作了政宣广告片,却并没有引发任何批评。这或许表明,三年前对《一切为明天》的批判,未必纯粹是反对电影人与政党或政治的合作,而主要是反对电影人与国民党的合作。

在戒严的年代里,历史在台湾只有一个版本、一种说法,即官方版本、官方说法。并且,历史被当权的国民党设置了诸多禁区和种种禁忌,因而是残缺的、被肢解和扭曲的。解严之后,在新的语境下重新审视和建构历史,成为台

湾电影的重要使命之一。《一切为明天》歌颂国民党军队在过去的岁月里对人民的保护,却避而不谈其对人民的镇压和迫害,还声称台湾民众“早已拥有太多”云云,故而被斥责为“制造伪时代记忆”。

解严后,台湾第一部与时代记忆密切相关的、极为重要的历史题材故事片毫无疑问是《悲情城市》(1989)。该片以“二二八事件”为背景,表现的是1945年8月台湾光复至1949年12月国民党政府迁往台湾这四年多的历史。因此,该片触及的一个十分重要的问题是:国民党当局当初是以何种方式,通过怎样的手段,在台湾取得政权,获得并巩固其执政地位的?^②如果它是通过屠杀人民而得到这一切的,那么它执政的合法性和正当性就应该受到质疑。这实在是一个一针见血、击中要害的问题。

或许因为侯孝贤导演向来不喜欢触碰意识形态,不愿意陷入政治藩篱,所以《悲情城市》“对于当时具体的政治、社会情势,不只是保持疏远的距离,而且是有意的回避闪躲”。该片“对‘二二八(事件)’政治层面相当的淡化与闪躲,事实上极接近于目前国民党对待‘二二八’的态度”;“影片中人将‘二二八’的一切归咎于陈仪一人,而影片毫无涉及更广泛的政治问题,这也正是目前官方推卸(责任)的一贯说词”^③。因此,不少文章也对该片提出了尖锐的批评。

倘若说《悲情城市》触及了国民党政权的一个致命死穴,却又心不在焉、顾左右而言他,那么《香蕉天堂》(1989,王童)却直抒胸臆、毫不遮掩地表达了外省人对国民党政权的控诉。全片表现了第一代外省人背井离乡、家破人亡、颠沛流离的悲惨命运及其内心深处的创伤。男主角柳金元(本名得胜,张世饰演)被误定为“匪谍”,因而精神失常了。这样的情节设置奠定了全片的控诉基调。此外,把台湾描绘成到处都有香

①迷走:《〈一切为明天〉的幻象》,台湾《自立早报》1988年11月3日。

②该片片首3分半钟处打出了如下字幕:“一九四五年八月十五日,日本天皇宣布无条件投降,台湾脱离日本统治。……”片尾最后一个镜头则出现这样的字幕:“一九四九年十二月,大陆易手。国民党政府迁台,定临时首都于台北。”

③迟延奇:《电影、历史与政治——〈悲情城市〉观后札记》,载迷走、梁新华:《新电影之死》,台北:唐山出版社,1991年,第95、97页。

蕉的人间天堂,这原本是当初国民党当局诬骗外省人来台时所编织的谎言。所以,该片的片名具有反讽、嘲弄之意。

在《养鸭人家》(1964)等健康写实电影中,1960年代的台湾曾被描绘成一个充满希望、幸福美好的乐土。然而,《牯岭街少年杀人事件》(1991,杨德昌)却解构了这则神话,改写了那段历史。片中,那段时期的台湾是一个极度压抑的社会。与《香蕉天堂》一样,《牯岭街》也多夜戏和暗景,从而凸显了那个时代的黑暗和压抑。警察总部以子虚乌有的罪名拘捕和审问张小四的父亲、使得他神经失常等情节,凸显了当时的白色恐怖对台湾人民精神的巨大压抑和伤害。简言之,该片对那个极权专制的时代给予了近乎全方位的反思和鞭辟入里的批判。

1950年,国民党第8兵团在云南蒙自被解放军击溃,其残余的2000多人在团长李国辉的带领下,在缅北一带活动,并打败了前来围剿的缅甸政府军,显示了顽强的战斗力。蒋介石遂派原第8兵团司令李弥去缅北领导这支部队,从事反攻云南的勾当。后来,由于国际政治和外交压力等原因,蒋介石分两次撤回了这支孤军,但仍有一些人留在了泰国。台湾作家柏杨根据上述史料创作了小说,朱延平则将其改编拍摄成电影《异域》(1990),以充满悲情的叙事,批评和控诉了当年蒋介石政权让挣扎在异域的国民党官兵为“反攻大陆”充当炮灰的丑恶行径。

台湾在老蒋(蒋介石)统治时期,充斥着严酷的白色恐怖、威权政治和军事化管理。因此,上述四部影片从不同角度反思并批判了那段历史。小蒋(蒋经国)执政时期,台湾的经济建设可谓成果斐然,人才选拔上也开始注重本土化策略,但一党独裁的体制并未改变。解严初期,也有影片探讨了这段历史。

1972年,蒋经国出任台湾“行政院长”,充当了国民党当局实际上的领导人。他大力践行“政权本土化”改革,遴选台湾本土出身的政治菁英和经济人才进入权利体系的各个部门,打

破了此前基本上由外省人掌控大权的格局。故事片《刀瘟》(1989,叶鸿伟)就以这一历史时期作为叙事背景,通过台湾嘉南平原一个小镇上的青年林明辉(庹宗华饰)的青春故事,展示蒋经国“政权本土化”改革在社会基层所产生的影响。台湾的官方舆论一直赞美蒋经国的政权本土化改革推动了政治的自由化、民主化,扩大了民众的政治参与度。该片却从根本上挑战并颠覆了这些官方说法。影片“描述国民党地方党部与角头势力结合之下,政治压迫不再是针对反对党或异议人士等搞政治的读书人(不搞政治就没事),而进一步渗透到一般人民的日常私人生活领域中。换句话说,‘政权本土化’以交换特权的方式使国民党的政治压迫从都市菁英延伸到乡野小民的身上,其实是统治者以中下阶层人民的幸福换取资产阶级支持以巩固政权的的结果”。该片“批判的矛头直指长期霸占政治权力的国民党‘威权体制’,问题已经不再是政权掌握在外省人还是台湾人手里?而是国民党(经过七十年代的‘本土化’过程,它已经是个本土政党)迷信‘公权力’(不具公信力的暴力国家机器)万能的流氓性格”^①。片中,林明辉与女主角秋虹之间的爱情悲剧,恰恰是政治压迫渗透到平民百姓的日常私人生活领域的生动写照。影片也深刻地呈现了流氓文化、暴力文化在台湾社会的传承,引发观众深思:流氓文化、暴力文化在台湾为何难以根除,反而长期以来大行其道?台湾的政党文化与流氓文化、暴力文化之间究竟有没有关联?前者是流氓文化、暴力文化的推波助澜者或受益者吗?

在实施戒严的38年(尤其是蒋介石执政的岁月)里,台湾完全是一党独裁、党国一体的天下。因此,在戒严的38年里,台湾社会业已压抑和累积了对国民党的太多不满和怨恨。1970年代末,党外民主运动风起云涌。到了80年代,反对一党独裁的社会诉求已十分强烈。正是在这样巨大的民意压力之下,蒋经国才不得不解除戒严令的;并且,继而又解除了“党禁”(允许民

^①陶宗玮:《〈刀瘟〉:“政权本土化”的人民记忆》,《影响》1990年11月。

间成立党团组织)和“报禁”(允许民间出版报刊),整个体制逐渐走向宽容。于是,压抑和累积了38年之久的对国民党的不满和怨恨,在解严初期宛如火山爆发一般喷涌出来。体现在电影上,主要是对戒严年代(尤其是蒋介石统治时期)的反思和批判。

1950年代,台湾电影主要是大力宣导和忠实执行当局的政策。60年代,健康写实主义电影基本上是为当局歌功颂德、粉饰太平;至于批评,则通常只是批评拜金主义或有违道德的个别的人和事,而根本不敢去批评执政当局。70年代,爱国政宣电影致力于歌颂国民党和蒋介石在抗日战争时期的“丰功伟绩”,功夫片和琼瑶式的爱情文艺片则避而不谈当下的政治话题。80年代,台湾新电影的一些作品尝试着反思历史,但不得不采取如临深渊、如履薄冰的态度,尽量避免触怒执政当局。1983年发生的“削苹果事件”中,“中影”公司畏事而剪去其影片中有可能招致政治麻烦的个别镜头,是临渊履薄心态最典型的实证。在这样的历史背景之下,解严初期,《悲情城市》、《香蕉天堂》、《刀瘟》、《异域》和《牯岭街少年杀人事件》等影片对戒严年代的深刻反思和严厉批判,显然具有重大的社会意义和文化价值。它不仅仅是在宣泄对某一个政党的不满和积怨,更是电影在积极参与并大力推动台湾社会的民主化进程。这些影片以其自身的艺术实践表明:电影不应为当局或统治集团歌功颂德、粉饰太平,而应该针砭时弊;电影不应只充当官方意志的传声筒,而应该也成为民间话语的代言人。

上述五部影片,除《香蕉天堂》由国民党党营的“中影”公司的下属机构出品之外,其它四部影片均由民间公司出品。在很大程度上,这些影片亦代表了民间的立场和在野的视角,反映了民意。

二、混乱杂沓的现实景观

解严初期的台湾电影呈现了诸多的社会乱

象。乱象之一,是多部影片中出现的无父的青少年及其迷乱的生活。《惜别海岸》(1987,万仁)中,男主角阿程从一个渔港来到台北独自谋生。影片没有交代他是否有父亲,可以说,至少在片中,他是无父的。同样,《少年吔,安啦!》(1992,徐小明)的男主角阿国自幼由姐姐和姐夫抚养,也是无父的。《尼罗河女儿》(1987,侯孝贤)中,主角晓方兄妹俩生活在台北,他们的父亲却在台湾中南部任职,不常回来,所以晓方兄妹俩也近乎无父。《青少年哪吒》(1992,蔡明亮)里的四位青少年,其中三位均离开父母而独自生活。《爱情万岁》(1994,蔡明亮)里的三个年轻人也远离父母,独立生活。

戒严时代,台湾地区的领导人(尤其是蒋介石)被当局以各种方式塑造成一个威权的、至高无上的“巨父”形象。解严在某种意义上意味着巨父形象的退隐。因此,上述影片里不约而同地出现无父的青少年的形象,并非偶然,而是解严初期台湾民众的精神处境和心理感受的一种象征、一种影射。

在无父的状态下,青少年可以自由自在、随心所欲地成长。那么,他们生活得健康快乐吗?《惜别海岸》中,阿程先是枪杀了一个前来催债的人,继而又枪伤了一名警察,于是不得不四处逃亡。《少年吔,安啦!》的阿国在一场打斗中毙命。《尼罗河女儿》的晓方被人开枪打伤,后来丧命。《青少年哪吒》里,阿泽和阿彬这两个小伙子是靠偷盗为生的。《爱情万岁》中的三个年轻人则过着孤独、寂寞、病态、没有目的的生活。这几部影片里这些无父的青少年及其生存状态,对应了台湾社会在“巨父”退隐初期一些民众那种茫然若失、无所适从、迷惘纷乱的心态。

故事片《饮食男女》(1993,李安)从另一个角度呈现了传统家庭的解体,以及父亲形象的变化。以前,台湾电影中的父亲大多是充满威严、高高在上的一家之主的形象,《饮食男女》中的老父亲虽然竭力想维系传统的家庭格局,并维护自己作为人父的尊严,却无法阻止其家庭的解体,且在家庭和事业上都时时表现得无能为力、无可奈何,他甚至一度连自己的味觉都丧

失了。简言之,这位父亲已经不再是全能、威严、高高在上的伟岸形象,而是还原了其凡夫俗子的本来面目。该片中,传统家庭的解体折射着以前台湾那种大一统社会形态在解严之后的分崩离析,而父亲形象的“去权威化”则对应着台湾社会中“巨父”形象的消退。

故事片《十八》(1993,何平)则以非线性的叙事,表现了奇奇怪怪的人和事,成功地强化了怪异、杂沓的现实乱象。片中,吴兴国扮演的男主角感慨道:“每次我从国外回到台湾,都想搭下一班飞机立刻离开。”因为台湾实在太乱了。也是在这一时期,话剧《暗恋桃花源》轰动宝岛,大受欢迎。导演赖声川说:“这出戏这么受欢迎,很多因素是由于完全符合了台湾经验,就是乱、干扰……台湾实在太乱了,这是我们的共同经历。”^①根据该话剧改编的同名故事影片保留了话剧原作的这一主旨,并成为这一时期的一部代表性的电影。此外,影片《多桑》(1994,吴念真)揭示了出生于日据时代的台湾人在身份认同上的混乱,《独立时代》(1994,杨德昌)展现了都市日常生活中的诸多乱象,《宝岛大梦》(1994,黄明川)则史无前例地大胆暴露了台湾军界的一些乱象。

戒严时代,在当局严厉的威权统治之下,台湾建构的是大一统的社会形态,其突出的特征是压抑、刻板、井井有条。这种井井有条是以牺牲广大民众的自由、个性、活力和人权为代价的。解严之后,不少禁忌和束缚相继被废除,台湾人民多多少少拥有了一种“海阔凭鱼跃,天高任鸟飞”的感觉;但解严也像是打开了潘多拉的盒子,曾经被压抑的各种欲望和势力从各个角落钻出来,粉墨登场,致使整个社会出现了许多乱象。尤其是在解严初期,旧的社会形态解体,新的社会形态和社会秩序尚未建立或尚未稳定,因此,各种各样的乱象充斥整个社会的方方面面。然而,在从专制、集权向民主、自由快速转型的过渡期,一个社会呈现出一些乱象,是十

分正常、难以避免的。这是民主化进程所必须付出的代价。

另一方面,某些社会乱象与解严之间并不具有因果关系。实际上,这些乱象在解严之前就已经存在了,但由于当时对电影的严格控管,所以这些乱象在电影中根本不可能被呈现出来。而解严之后,对电影的监管逐渐宽松,各种社会乱象才得以被“曝光”于银幕之上。以《宝岛大梦》为例,该片揭露了台湾部队中有人私下贩卖枪支、有逃兵持械逃亡、有一位年轻美丽的女子被许多军官倚仗权势肆意玩弄等乱象。这些乱象并不是因为解严所导致的,而是在解严之前就早已存在了,但对当时的电影而言,这些乱象属于禁区,不可能被摄入镜头。解严之后,这些乱象才有机会被显影出来。因此,电影中呈现了各种乱象,未必意味着社会的退步和堕落,反倒可能是社会走向民主、电影政策趋于宽松、民众不同的感受和见解(包括对现实的批评)均享有发声的权利之体现。

三、日益突出的大陆元素

在解严之前,蒋介石和蒋经国父子奉行“一个中国”的原则,因此,台湾电影里是完全可以表现中国大陆的,关键只在于如何表现。蒋氏父子的“中国”概念是分裂为二的:一是1949年之前的中国^②,二是1949年之后的中国大陆,即共产党领导下的新中国。出于政治意识形态的需要,并且为了防止引发外省人的思乡之情,所以,解严之前台湾电影对新中国要么就避而不谈,要么就竭尽污名化、妖魔化之能事。久而久之,或许是形成思维定势了,因此,在解严初期,仍然有台湾影片延续了这样的思路。《贩母案考》(1990,唐基明)就是这样的一部影片。该片以1983年福建省南平墟为时空背景,讲述农村

^① 鸿鸿、月惠编著:《我暗恋的桃花源》,石家庄:河北教育出版社,2004年,第18页。

^② 解严初期,《桂花巷》(1987,陈坤厚)、《怨女》(1988,但汉章)和《晚春情事》(1989,陈耀圻)等故事片就是以1949年之前的中国大陆作为时空背景的。

妇女李九斤为了替儿子筹结婚聘金,自愿被贩卖到偏远的山区,而买她的居然是七个男人!因为这七个男人极度贫穷,谁也没钱单独娶妻,只能合伙凑钱共娶一个女人(此片的英文片名就叫 A Woman and Seven Husbands)。显然,这是“共产共妻”的陈词滥调的拙劣翻版。影片号称“这是发生在中国大陆的一个真实故事”,但片中,80年代大陆的标语上竟然使用着繁体字,而影片进行到第48分钟时,舞台下方的一条标语上,文字居然是从右向左排列的。这些穿帮的镜头表明:该片主创对大陆的真实情况并不了解。实际上,《贩母案考》这样的反共电影在解严之后已经极为罕见了。

1987年9月21日,台湾当局核准台湾同胞赴大陆探亲草案;同年12月,“中影”公司以影片《特赦令》送审,片中有展现祖国大陆风光的镜头,而台湾“新闻局”居然破例予以通过,从此,台湾电影开始被允许展现大陆景色;1989年5月,台湾“行政院”公布《废止动员戡乱时期国片处理办法》,一周以后,台湾“新闻局”颁布《现阶段电影事业、广播电视事业、广播电视节目供应事业赴大陆地区拍片、制作节目报备作业实施要项》,台湾影视界终于可以前往祖国大陆拍片了^①。上述种种,为台湾民众亲近和了解大陆开启或拓宽了渠道。割不断的亲情和思乡之情,在被人为地隔绝了将近40年之后,终于在解严初期奔涌出来。因此,这一时期,台湾电影中的大陆元素大为增加;并且,电影中的大陆形象大多已转变为中性乃至正面的。

1988年,第一部在大陆拍摄实景的影片《笑声泪影大陆行》被台湾“新闻局”批准在台公映。也是在这一年,台湾导演虞戡平执导的故事片《海峡两岸》同样赴大陆拍摄了一些外景。该片基本上以台湾和香港为空间背景,而大陆的景色则主要是在男主角孙志浩对往事的回忆中出现的,因此,全片的大陆外景不超过十个镜头。该片重点表现两岸亲人之间相互理解、相互体谅、相互尊重的过程。与大陆景色相比,这倒是

该片更有价值的地方。此后,赴大陆拍外景的台湾电影和台湾参与投资的影片还有《悲情城市》、《客途秋恨》(1990,许鞍华)和《傻龙出海》(1990,朱延平)等。

赴大陆拍外景只是一个方面,另一方面,台湾电影也开始在大陆地区公映。早在1984年,台湾影片《搭错车》就已经在福建厦门、泉州等地公开放映。此后,《家在台北》、《彩云飞》、《汪洋中的一条船》和《源》等台湾影片也在大陆各地公映。解严之后,两岸关系更趋缓和,于是,越来越多的台湾影片进入大陆。1988年,比照转口贸易方式,《小城故事》、《八百壮士》和《老莫的第二个春天》等台湾电影在大陆进行商业放映,给大陆同胞带来了既新鲜又亲切的观影体验。

回顾台湾影片在大陆公映的历史,有一部影片不可不提,那就是《妈妈再爱我一次》(1988,柳松柏)。1990年8月,该片在大陆地区大规模公映,出乎意料地极受观众喜爱,最终,大陆地区的总票房超过2亿元人民币,创造了当时大陆电影有史以来的最高票房纪录。该片在大陆缔造的票房神话,使台湾电影人充分意识到了大陆是一个潜力无限的电影市场,从而强烈地唤起了台湾电影界对大陆市场的兴趣。但海峡两岸曾经隔绝了38年之久,两岸观众的审美需求、观影心理等方面都不尽相同,而台湾电影人对大陆观众的欣赏习惯等不太熟悉,所以,此后并没有其他台湾电影像《妈妈再爱我一次》那样在大陆掀起观影狂潮。

大陆的电影市场蕴含着巨大的商机,令台湾电影界怦然心动、跃跃欲试,但台湾电影人对大陆观众和大陆市场还有些陌生,因此,与大陆合作拍片成为最务实、最可行的选择。为了促进和平统一大业,大陆方面是积极鼓励两岸合作拍片的。早在1979年,大陆就成立了中国电影合作制片公司,其下专门设有港台及东南亚部。但台湾当局在两岸合拍片上采取非常谨慎和保守的态度。1992年,台湾方面规定:赴大陆

^①参见孙慰川:《当代台湾电影1949—2007》,北京:中国广播电视出版社,2008年,第47页。

拍片,可雇用大陆人氏担任编剧及导演,但不能超过每部影片编剧及导演约 1/2;雇用大陆人氏为主角及配角,也不能超过每部影片主角及配角的 1/2。汤臣公司与珠江电影制片厂合拍的故事片《五个女子和一根绳子》因此一度在台湾被禁映。同样,两位台湾导演李嘉与叶鸿伟合导的《烧郎红》也因使用大陆演员超过 1/2 的规定比例而在台湾被禁映。故事片《霸王别姬》(1992,陈凯歌)同样因为大陆人员超过 1/2,不合规定,所以二度送检仍被台湾方面禁映。后来,《霸》获戛纳国际电影节金棕榈大奖,引发台湾多位“立法委员”质询“行政院”,要求修订不合时宜的行政规定。台湾“陆委会”遂将“赴大陆拍摄电影,起用大陆编、导、演不得超过 1/2”的规定修改为:在戛纳、柏林、威尼斯、奥斯卡等五大国际影展获最佳影片奖者,不受此规定之限制。这三部影片在台湾的坎坷遭遇,反映出解严初期两岸的电影合作并非易事,而是直接受到政策层面的制约。

自 1980 年代中期开始,台湾电影陷入低迷,一部分电影资金和人才移往香港。发展到 90 年代,出现了台湾资金大陆摄制(在大陆拍摄)、台资台制(在大陆拍摄)、台资港制(在香港拍摄)、台资港制(在大陆拍摄)等几种模式^①。需要注意的是,这四种模式所生产的影片都是台资背景的。从这个角度来看,都应属于台湾影片或台湾参与投资的合拍片。自 1990 至 1994 年,两

岸的合拍片有《滚滚红尘》、《五个女子和一根绳子》、《几度风华几度愁》、《大红灯笼高高挂》、《霸王别姬》、《上海假期》、《四十不惑》、《烧郎红》、《五魁》、《活着》、《画魂》、《红玫瑰与白玫瑰》、《梁山伯与祝英台新传》等。这一时期的一个特点是台湾投全资、台湾背景在香港公司投全资(或担当最大投资方)的合拍片较多。另一个特点是通常聘请大陆优秀导演来执导,主要是张艺谋、陈凯歌、黄蜀芹、李少红、黄建新等^②。

解严初期,一些台湾电影修复或改写了曾被执政当局压抑或阉割的本土历史,颠覆了官方的历史话语;另一些影片则表现了混乱杂沓的现实景观,这并非在呼唤旧的社会秩序的回归,而是在纷乱和迷惘之中摸索新的出路,探索新的身份,寻找新的秩序。这一时期,台湾电影中的大陆元素显著增加;合拍片虽然步履蹒跚,但不仅为两岸电影业吸纳了新鲜血液,拓展了视野,开阔了市场,而且为此后两岸三地华语电影进一步的资源(人才、资金、市场等)整合和资源的优化配置拉开了序幕。总之,解严初期是台湾电影的转型期,主要体现为电影政策、生产语境、创作理念、人才队伍、市场定位等诸多方面的转型。因此,这也是台湾电影承上启下的重要历史时期。

(责任编辑:陆 林)

Taiwanese Cinema from 1987 to 1994

SUN Wei-chuan

Abstract: 1987 to 1994 was an important period of change for Taiwanese cinema. Some Taiwanese movies rewrote the local history which was distorted by the government, and other works represented the confused reality. At the meantime, although the cinematic co-production was not an easy job, it has provided fresh blood for both mainland China and Taiwan, and opened a new market for each other as well.

Key words: Taiwanese film; local history; cinematic co-production

^①卢非易:《台湾电影:政治、经济、美学(1949—1994)》,台北:远流出版公司,1998年,第350页。

^②参见孙慰川:《改革开放30年海峡两岸的电影交流与合作述评》,《当代电影》2008年第11期。