



臺灣電影的歷史軌跡

廖金鳳

國立臺灣藝術學院電影學系講師

前言

電影出現之後的大約六十年，這個人類文明在十九世紀末出現的新興媒介，無論從其影像相關的內在美學創作實踐，或是外在電影工業相關的制度，都已發展達到成熟的地步。就此而言，梅茲（C. Metz）在討論電影與敘事功能結合的問題時，說道「電影與敘事結合在一起絕非註定如此，但是也不是出於偶然，這是社會和歷史的因素所促成，可以說乃是一種文明發展的事實」(1)。我們可以說電影這個「動態影像」的媒介或象徵體系，承襲自它出現之前，繪畫和照片兩種視覺媒介，作為一種創作形式或再現媒介的理念和實踐，以及它出現之後的百餘年來各國，以至於全球政治、經濟和文化的

歷史過程，而呈現出在電影創作和電影意涵上的特殊性與共通性。

電影作為一種視覺象徵體系，無論是一種藝術的創作活動，或是意義表達的媒介，就其本身的美學理念或創作實踐而言，所憑藉或受約制的因素，可能遠溯自文藝復興時代繪畫對透視的發現(2)，十七世紀傳統風格化繪畫所營造出一個神化的「想像理想境界」(Imagined Ideal)。轉向十八世紀更為著重世俗化、分裂性、瑣碎化、不明確構圖，展現片段時空、個人現下生存的風景繪畫，亦即一個更具人性的「不完美現實」(imperfect reality)藝術思潮背景下，照相攝影的出現(3)。以至於電影出現最初幾年的「繪畫似電影」(tableau film)到二十世紀初電影敘事可能的出現(4)。

另一方面，就電影出現前後，外在社會、經濟和政治的歷史發展因素而言，也可追溯自十九世紀歐洲殖民主義，對於多數「第三世界國家」殖民地所造成的語言、文化認同感的問題(5)；世紀轉變之際，法國、美國、英國等歐美「發明電影的國家」藉由經濟的擴張，透過足跡遍及全球的「巡迴放映師」(itinerary projector)，將電影活動傳佈全球各地(6)。二十世紀初歐美社會都市化的變遷，東歐移民的大量湧入美國，報紙、廣告、漫畫等大眾文化的出現，促使電影活動益發興盛(7)。一次大戰歐洲遭受慘烈戰事的摧殘，導致美國電影崛起國際影壇。二〇年代歐洲各國先後出現與前衛文藝思潮緊密結合的電影創作風潮，像是「法國印象派電影」與印象派的美學、「

德國表現主義電影」與表現主義的文學和繪畫、「蘇聯蒙太奇電影」與構成主義(Constructivism)的戲劇都息息相關。三〇年代初期席捲全球的經濟大恐慌，即是美國三〇與四〇年代出現的「黑色電影」(film noir)，除了受到私家偵探類型的通俗小說影響之外，蕭條經濟的潦倒生活陰影，也是重要因素之一。乃至於二次大戰期間、戰後美蘇冷戰、第三世界概念的興起和電視的出現，都為電影活動帶來深遠的影響(8)。

臺灣在與電影這個媒介、科技、藝術創作、表徵體系或社會活動接觸的百年歷史裡，自有其特殊之社會、文化背景，而有其獨特的歷史經驗。臺灣的電影活動在一九五五~一九七二年之間的臺語片出現之前，由於歷經日本殖民主義的政治壓迫、經濟剝削和文化扭曲，以至於日據時期長達五十年的電影發展侷限於映演和發行(9)，直到戰後和光復時期的電影製作也都極其有限(10)。我們甚至可以說，臺灣的電影歷史發展裡，從第一次與這個新興媒介接觸之後(11)，也就是電影發明的將近六十年之後，才開始真正出現發源於本土的電影製作，運用這個表徵體系，呈現這塊土地的社會生活或文化意涵。

本文所關心的是，電影媒介已經在全球發展百餘年的事實，以及臺灣在其特殊歷史背景的前提下：(一)臺灣本土是如何運用這個視覺媒介？(二)它們是如何在本土政經、社會發展的脈絡中擴展或萎縮？以及(三)它們所提供與現實生活聯結的內涵為何？從以上本文所關注的三個歷史縱觀問題而言，其實所牽涉的就是臺灣電影在美學、文化和

工業三個層面發展演變的問題。本文擬就臺灣電影百年發展裡，幾個明顯反映出以上各個層面意義的重要階段討論之：其中包括(一)一九〇〇~一九四九年草創摸索時期、(二)一九五〇~一九七二年百花齊放時期、(三)一九七三~一九八一年繁榮到沒落、(四)一九八二~一九八九年迴光返照時期、(五)一九九〇~二〇〇〇年背水一戰時期。

一九〇〇~一九四九年 草創摸索時期

電影之於臺灣和絕大多數第三世界國家一般，都是外來的新鮮玩意。第一部臺語片的導演何基明，形容他第一次看電影時的驚訝稱奇，如同三〇年代英國的放映師，在非洲放電影給土著觀賞的情景一般，前者不相信「一道光束射出來，白布上突然跑出街道、人、車....，於是跑到白布之下，想拆開看看那些人、車，是否躲藏其中」(12)，後者則被白布上的大象嚇唬之後，同樣戰戰兢兢地走進白布，前後打量、搜索，始終不敢相信自己所見。

何基明描述的情景，發生在民國七、八年左右，也就是亞柏·岡斯(Abel Gance)完成《第十號交響曲》(The Tenth Symphony，一九一八)，法國展開印象派電影之初，羅勃·維納(Robert Wiene)完成《卡里加利博士的小屋》(The Cabinet of Dr. Caligari，一九一九)，德國崛起表現主義電影運動；而美國的葛里菲斯(D. W. Griffith)也完成了《國家的誕生》(Birth of a Nation，一九一五)，好萊塢古典風格於焉形成

，並且逐漸擴張，影響全球電影拍製。從在淡水社放映的盧米埃十部短片開始(這段時期的這個場合也不像是臺灣人能參與的)到何基明以EYEMO三五釐米攝影機拍攝《薛平貴與王寶釧》(一九五五)，臺灣觀眾主要看到的是來自日本、中國、香港和美國的商業影片；並且可以推測他們也難得接觸好萊塢古典風格以外的劇情電影或實驗性強烈的歐洲電影。

除此之外，臺灣觀眾的一個獨特觀影歷史經驗，即是電影的觀賞與民間「說書」藝術的結合。這個經驗不僅在默片時代興盛，三〇年代有聲電影出現之後，仍然普遍持續流行於臺灣鄉村(13)。而臺灣映演電影的場所，從早期來自日本的仿若西方「巡迴放映師」，在劇場與話劇輪流場次的映演，以及活躍於二〇年代中期，「臺灣文化協會」的電影隊美臺團，走訪臺灣各地鄉間在戶外搭臺放映；這些場所包括劇場、戲院、混合戲院、跑江湖式的野臺戲等。我們可以說，臺灣民眾看電影的經驗，在臺語片出現之前的年代，可以接受一個中介於觀賞行為與銀幕呈現之間的辯士解說，可以在看歌仔戲時，欣賞插入的電影片段(14)，或是在欣賞電影時，容忍插入的歌仔戲表演(15)，可以在劇院、專門戲院、混合戲院，以及戶外任何適合搭起布幕的場所的看電影。

至此，我們可以勾勒出臺語片製作背景的一個整體輪廓：文化上，臺灣歷經半個世紀的殖民主義，包括前期的懷柔寬容、中期的同化主義，到後期的皇民化政策；經濟上，臺灣遭受日本帝國主義攫奪巨大經濟利益。臺灣社會到了三〇年代，都市化的變

遷和人口的增長，大眾文化至此儼然成形，電影觀賞已成普遍之娛樂活動。然而，電影工業映演部門日益繁榮的同時，製作部門也因日本殖民主義政策而形同空白。臺灣的電影觀眾可能在劇院、戲院、混合戲院或戶外野臺，看過來自日本的《淺草之燈》（一九三七）、美國的《亂世佳人》（Gone With the Wind，一九三九）、英國的《亨利五世》（Henry V，一九四四）、義大利的《單車失竊記》（Bicycle Thief，一九四八）、香港的《翠翠》或大陸的《一江春水向東流》；然而，臺灣的電影工作者，甚至要取得一架三五釐米的攝影機或電影膠片都極其困難。

一九五〇～一九七二年 百花齊放時期

日本帝國的殖民主義對於臺灣電影工業的製作部門，幾乎毫無建樹。臺灣本土的電影製作在光復初期存在的只是來自香港和大陸的零星製片⁽¹⁶⁾。從早期大陸遷臺的公營或黨營片廠，所投入的國語片製作，到五〇年代中期民間推動而盛極一時的臺語片風潮；這段時期臺灣電影最為突出的現象，無疑的在於這是個國臺語電影並存的時代，臺語片由興盛而至衰敗，取而代之的國語片更將臺灣電影工業推向一個前所未見的高峰。另一方面，這個時期的臺灣電影創作也展現其五花八門的樣貌，建立了本土的類型電影製作的慣例。

臺語片從一九五五年的《六才子西廂記》到一九七二年的《回來安平港》，總計生產約有一千餘部的作品，類型含蓋歌仔戲

古裝片——《樊梨花第四次下山》（一九六三）、武俠片——《三鳳震武林》（一九六八）、時裝喜劇片——《王哥柳哥遊臺灣》（一九五九）、社會事件片——《運河殉情記》（一九五七）、諜報片——《天字第一號》（一九六四）、民間傳說（民謠）片——《愛你到死》（一九六七）、文藝悲劇片——《臺北發的早班車》（一九六四）和流行歌曲片——《再見臺北》（一九六九）等。我們從這些各形各色電影類型，可以體會出臺灣本土早期集體性的電影製作，也許草創、但也練達。雖然，這是臺灣電影工作者最早的實際電影創作實踐，他們從鏡頭的運用、畫面的剪接組合、場景的選擇、沖印的技巧到聲音表現，無疑的跳過或省略了所有西方實驗的過程，直接進入一個劇情長片（feature film）敘事風格的傳統。

臺語片的製作條件異常艱困，器材物資也極其缺乏，因陋就簡的同時，也創作出五花八門的電影類型。臺語片的電影故事以其時空背景而言，大致有以中國過去歷史不明確時間和地點為背景的歌仔戲片或古裝武俠片，以日據時代大陸或臺灣為背景的社會事件片、諜報片和民間傳說片，以及以臺灣當下農村或城市為背景的時裝喜劇片、文藝悲劇片和流行歌曲片。歷史故事多以中原正統對抗外夷蕃國，並以美好姻緣收場；日據時代大陸或臺灣的故事，描繪日本的侵略暴行，正義最後得到伸張；而臺灣農村或城市背景的當下故事，則以農村和城市的純樸與繁華、善良與邪惡，對應突顯經濟地位的不平等。從電影創作的元素而言，它們有效的運用鏡頭表現、場景調度、剪接，以至於豐富的電影歌

曲和配樂，結合形成一個故事講述的體系。至此，我們可以說臺語片的製作，或臺灣最早的電影媒介運用，已採用或接納了當時已經成為主流電影實踐的「好萊塢古典敘事風格」——一個外來的電影文化傳統和電影創作慣例。

就在臺語片的發展在六〇年代初期到達巔峰之際，國語片在政黨文化政策的推動之下，金馬獎的設立（一九六二）、公營片廠中影、中製與臺製投入劇情片拍攝，加上香港電影人才結合本土電影工作者籌組的國聯公司為首的私營片廠，開創了本土國語片的新氣象。黃梅調、「健康寫實」、瓊瑤愛情文藝、武俠片、軍教片等類型紛紛進占市場，各有一片天地，委實是臺灣電影的黃金時期。

臺灣電影的發展自六〇年代開始，可說是進入一個新的階段。至少，公營片廠開始推動「健康寫實電影」，民營片廠「國聯」的興起，國語片觀眾激增，臺語片第二個高潮的出現，都是發生在六〇年代的初期。六〇年代的國、臺語電影在美學形式上的表現，國語片從《街頭巷尾》（一九六三）到《家在臺北》（一九七〇）是個依循漸進的發展過程，另一方面，臺語片的從《錯戀》（一九六〇）到《康丁遊臺北》（一九六九）可能仍處於一個停滯不前的狀態。臺語片的製作條件較差、市場惡性循環或人才的流失，都是造成臺語片消失的原因，然而，臺語片的電影美學表現必然也是，外在惡劣環境和條件的成因和結果。《家在臺北》迎頭跟上時代潮流的同時，也將臺灣電影帶入七〇年代。如前文所言，如果好萊塢電影的美學形式，在六



▲ 凌波的《梁山伯與祝英台》(香港邵氏)推動了臺灣國語片的風潮。

○年代已經達到成規、原則、公式化甚至僵化的階段，臺灣電影美學的發展歷經七○年代，似乎也步其後塵。另一方面，對於這個成規、原則、公式化甚至僵化的電影美學表現，六○年代初期的「法國新浪潮」可以是一股自覺、探索和反動的電影美學實踐，然而，在臺灣這股覺醒的美學創作精神，要到二十年之後的「臺灣新電影」於焉出現，那已經是八○年代之後的發展狀況了。

一九七三～一九八一年 繁榮到沒落

臺灣戰後五十年電影文化的發展，隨著臺語片的結束和國語片的興起，進入一個以政治動員和市場經濟為主導的七○年代。黨政經營的片廠在承擔政策宣導的任務之下，全力投入政宣影片的拍攝；民營製片公司見此有利可圖的商機之下，也紛紛設立搶占市場。總體而言，這個時期的電影創作，呈現了一個兩極化的現象，一方面是充滿政治意味的亢奮，一方面則是反其道而行的感官渲染。政治的脫離現實與娛樂的逃避現實，終於逐漸脫離社會文化發展的脈動，臺灣電影的風光也隨著七○年代的消逝而一

蹶不振。

一九七二年中日斷交之後，公營片廠興起以日本為敵人，充滿以抗日戰爭為題材的「民族血淚鉅片」，首開風氣之先的即是慷慨悲壯的《英烈千秋》(一九七四)。在中影、中製和臺製廠的一致製片方針之下；出現了《八百壯士》(一九七五)、《笕橋英烈傳》(一九七五)、《梅花》(一九七五)、《黃埔軍魂》(一九七八)、《大湖英烈》(一九七八)和《古寧頭大戰》(一九八〇)。直到一九七九年美國與臺灣斷交時，這股政治狂熱的風潮，將電影裡的民族情緒煽惑至無以名狀的地步，只是這股以日本為訴求對象的情緒，似乎也完全與社會的發展脫節。在此同時，李行的《彩雲飛》(一九七三)無疑的開啓了「瓊瑤現象」的第二個高峰，也帶動了臺灣特有的「三廳電影」。從此接著的《心有千千結》(一九七三)、《海鷗飛處》(一九七四)、《一簾幽夢》，直到一九八三年的《昨夜之燈》，這種瓊瑤式的電影在臺灣將近二十年的發展，終於到了僵化的地步。它的意義指涉狹隘、連結局限、啓發淺顯，以至到了停滯不前地步，終於脫結於社會文化脈絡的歷史演變與發展，消失於臺灣電影(17)。到了七○年代的末期和八○年代的初期，臺灣電影立圖挽回昔日盛況，一再炒作舊有類型、模仿跟拍，出現的是文藝愛情、武俠、功夫武打的變相類型；諸如低俗的喜劇片《天才蠢才》(一九八〇)、《瘋狂大發財》(一九八一)，學生校園愛情片《雁兒在林梢》(一九七九)和號稱「社會寫實」的《錯誤的人生》、《賭國仇城》、《賭王鬥千王》、《賭王大騙局》等游走電檢尺度邊



▲ 《西施》臺製（公營）與國聯（民營）合作的歷史鉅片。



▲ 中影的《養鴨人家》是李行「健康寫實」電影的重要作品之一。

緣的犯罪、賭博影片。七〇年代的臺灣電影，不僅在現實政治的挫敗之下，反映出一個扭曲的民族主義狂熱，同時也在這個經濟迅速發展的時代，呈現迷亂和失序的狀態(18)，終至在文化意涵上益形虛浮而空洞，進而為八〇年代之後，文化發展多元呈現的風貌，奠定了堅實的基礎。

一九八二～一九八九年 迴光返照時期

臺灣電影歷經七〇年代的「黃金時期」，無論電影產量、電影票房和電影工作人員都達到巔峰。這一時期的臺灣社會發展，無疑的是以政經為主導，電影文化的發展在政治的庇蔭之下得以穩定成長，隨著經濟的起飛，電影市場也蓬勃熱絡。進入八〇年代臺灣的政經、社會與文化經歷遽變，政治上逐漸的趨於開放，經濟發展迅速，形成大眾消費文化的出現，並且開始著重關懷本土文化。電影文化也進行一個重整的階段，七〇年代末期出現的空前低潮，激起電影工業改變製片策略，新一代的留學電影專業創新人才透入電影工作，並且在一個政治更為開放的氣氛之下，「臺灣新電影」於焉形成。總體而言，「臺灣新電影」為臺灣電影文化在電影創作上，注入更為自覺的電影表現形式，電影主題則以回顧和眷戀臺灣光復後的生活意義為主調。在這批本土養成和留學專業的電影新生勢力中，最為國際注目的導演要屬侯孝賢和楊德昌兩人為代表。侯孝賢一九八四年的作品《冬冬的假期》在一九八六年的四月代表臺灣首次入選紐約的「新導演/新電影影



▲ 臺灣七〇年代繼國聯之後最重要的民營公司，聯邦旗下的演員：（左起）萬重山、石雋、徐楓、苗天。



▲ 臺灣政宣片的重要作品之一《八百壯士》。

展」(New Directors/New Films Festival)，楊德昌一九八六年的作品《恐怖份子》也在一九八七年的八月，榮獲瑞士「盧卡諾國際影展」(Locarno International Film Festival)的銀豹獎。兩人在日後的作品包括侯孝賢的《童年往事》、《戀戀風塵》、《悲情城市》、《戲夢人生》、《好男好女》和《再見南國、再見》，楊德昌的《青梅竹馬》、《牯嶺街少年殺人事件》、《獨立時代》和《麻將》，都成為臺灣電影在國際影壇為人追蹤觀察和評論研究的焦點。

臺灣電影創作引起國際影壇

的注目，首推八〇年代中期之後的侯孝賢和楊德昌，以及包括九〇年代中期之後的蔡明亮和李安(19)。他們揚名國際的代表作品分別是侯孝賢的《童年往事》、《戀戀風塵》和《悲情城市》，楊德昌的《恐怖份子》、《牯嶺街少年殺人事件》，蔡明亮的《愛情萬歲》和《河流》，以及李安的《喜宴》和《飲食男女》。侯孝賢的《童年往事》一九八六年入選崇高的「紐約影展」，《悲情城市》則於一九八九年榮獲威尼斯影展最高榮譽的最佳影片金獅獎。楊德昌的《恐怖份子》一九八七年獲得盧森堡「盧卡諾國際影

展」銀豹獎，《牯嶺街少年殺人事件》則於九一年獲得「東京影展」的評審團特別獎。蔡明亮的《愛情萬歲》追隨《悲情城市》在九四年榮獲威尼斯影展的最佳影片金獅獎。李安的《喜宴》在九三年是臺灣電影首次贏得「柏林影展」的最佳影片金雄獎，並於次年獲得提名美國奧斯卡最佳外語片角逐。

由歷年來臺灣電影在國際間重要影展的得獎紀錄來看，它們興起的時間背景正是八〇年代中期之後的一股變動思潮的推波助瀾。對於西方觀眾而言，臺灣電影如同六〇年代來自歐洲以柏格



▲ 八〇年代集結中生代導演的《兒子的大玩偶》，進而奠定「臺灣新電影」的風潮。

曼、羅塞里尼、安東尼奧尼或日本的黑澤明的「藝術電影」；另一方面，它們也同時有著反應當代臺灣變遷社會的價值。紐約時報的主筆影評人文生·甘比(Vincent Canby)的觀點可以代表一般觀眾的看法，也可能說明這些電影為何仍局限於美國大都會的「藝術電影院」映演的事實(20)。甘比以為這些電影(包括侯孝賢的《尼羅河的女兒》)怎麼也稱不上是「年度十大佳片」。這些電影最大的成就僅止於它們只是在一個演變中社會的社會加工品(social artifacts)。如果這些電影可稱之為導演的個人意念表現，這些意念顯然也是源自於一個變遷

中的社會。侯孝賢的《尼羅河的女兒》比起早期的高達作品，它稱不上是部描述現代社會人際疏離的電影，它只是「現代社會人際疏離電影的一個例子」。甘比不僅貶抑侯孝賢電影主題意念的原創，對於侯孝賢更為突出的電影形式，只是顯示侯孝賢是個溝口健二的仰慕者，他的電影形式是「二手的電影語言」。這些突破國際影壇的中國電影，在甘比的眼裏，最大的成就存在於它們社會學的意義。對於侯孝賢以及繼之而起的蔡明亮，《時代雜誌》的李察·寇里斯(Richard Corliss)也有類似的見解(21)。這些電影在表現形式上反對快速剪輯的作法

、簡單的配樂、即興式的情節，引用臺灣學者張昌彥的說法，他們都有一個電影創作「回歸原點」的特色(22)，正是目前西方電影創作大異其趣之處。

一九九〇~二〇〇〇年 背水一戰時期

八〇年代「臺灣新電影」將臺灣電影帶向國際舞臺的同時，臺灣本土市場面臨空前的全面萎縮。臺灣電影工業進入九〇年代呈現疲乏不振、嚴重衰退的現象。總體而言臺灣電影在九〇年代之後的片產銳減、製片停滯、發



▲ 李安的《推手》，代表著九〇年代臺灣電影趨於個人化的「導演電影」，以及著眼國際市場的發展策略。

行困難、上映不易，觀眾流失、市場更是低迷不振。無論從臺灣電影工業五十年來發展的趨勢來看，或是當今臺灣電影文化政策的而言，臺灣電影如何能夠延續其生產的機能？臺灣電影年產量在當今市場情勢能有多少的生存空間？臺灣電影如何能夠將觀眾的信心找回來？這一連串的問題牽涉甚廣，當前電影的製片環境、電影的發行運作、戲院的經營模式、創作的路線取向、觀眾的品味喜好、以至於臺灣目前大眾媒體的整體發展方向，都關係著我們所面臨的一連串問題。

顯然的臺灣電影面臨的是電影製片、發行和映演的整體工業

結構問題。對於製片的問題，多數學者和輿論的見解都以為，臺灣電影進入九〇年代，新聞局自一九九〇年開始實施的輔導金電影政策，幾年來所造成的影響和效應：正面的提高臺灣電影在國際影壇的國際聲望，負面的則是這些藝術傾向的作品，對於廣大觀眾所造成的排斥效應。無論如何，片商對於臺產影片投資的裹足不前，臺灣觀眾對於本土電影的缺乏信心，可為近年臺灣電影界的事實。對於發行和映演的問題，目前臺灣片商對於影片發行和映演形成壟斷，所造成的不良影響，或是臺灣電影映演體制，全省連映或多家放映方式，也

不利於以吸引特定觀眾的獨立製片影片生存。

對於當前臺灣電影製片、發行和映演整體工業的結構性問題，或許可視之為全球電影發展邁入一百年之際，與國際資訊媒體進入九〇年代的發展，激盪互動的必然結果。亦即，電影作為一個工業體系，九〇年代各國製片經費的激增，國際跨國製片的蔚為風氣，國內面對其他媒體的競爭，戲院經營方式的變革等，電影因而勢必要重新調整本身的定位，以因應這個新的情勢。臺灣電影無論是否得助於政府的輔導，當前電影製片、發行和映演的困境，充分說明的一點即是，電影作為一種商品，在無利可圖的情況下，電影工業的任何一個部門，都將不得不嘗試調整做法、改弦易轍，以圖利益的獲取。

世界電影進入九〇年代，全球片產減量、戲院座位數減少、票房萎縮⁽²³⁾，另一方面，鉅型超級大製作影片和國際跨國製作的形成風氣；好萊塢以外的各國電影發展，益加受到好萊塢商業電影的票房威脅，本地電影生存的困難，普遍存在於好萊塢以外的世界各地。臺灣電影處於好萊塢與港片的雙重外在威脅，九〇年代的電影環境生態也正正面臨著，外片全面開放趨勢和香港一九九七之後港片身分問題，更為自由開放市場的巨大改變。表面上片產不振的同時，戲院的改變經營或增建，所呈現的矛盾現象，其實也正顯現臺灣電影當前所面臨的製作問題核心。

一九九二年之後的臺產電影持續盤旋於二十部影片左右。臺灣電影製作上的困難，在於資金的取得不易；市場的不看好，也使片商投資意願低落。近年製片

的不振，也導至人才的流失和技術人員的嚴重不足。製作的方向上，並無純粹所謂「商業片」與「藝術片」或「觀賞性」與「文化性」之分，然而實際上電影觀眾的訴求對象，確實有其明顯的分野。專業製作人的培養，應該是目前臺灣電影的當務之急。十幾年來，我們看到的是依然侯孝賢／慶松／杜篤之的組合，那可能是電影風格的問題，當然也是人才枯竭的表徵。電影的策劃牽涉電影類型、製作規模、預算多寡、宣傳策略、市場評估，以至於回收的可能等，複雜且專業的知識，也都有賴於專業的人才。目前大型製作的三千萬上下（《太平·天國》、《飛天》、《紅柿子》等）或一般製作的一千五百萬左右（《寂寞芳心俱樂部》、《春花夢露》、《流浪舞臺》等），都沒有成功成功的把握。對於資金的取得困難，或許可以取法歐洲跨國製作的方式或好萊塢片廠合作的方式。香港「寰亞」的聯合中、港、臺資源製片策略；中國大陸已經行之有年的「合作拍製」，《陽光燦爛的日子》（德國）、《愛在草原的天空》（日本NHK）、《月滿英倫》（英國BBC）等，都應該是臺灣電影製片日後的效法突破的方向。離開中影，另起爐灶的徐立功「國際縱橫」一連企劃拍製聯合法國、美國和日本的拍攝計畫，不僅可以減低投資風險，更可拓展日後市場的空間。

臺灣電影目前供片下降，臺產影片市場低迷，電影票價居高不下的情勢下，各大片商紛紛在全省各地興建電影城，並轉而投資購買外片的情勢下；可想而知的，這些「夢幻的殿堂」所爭取或規劃映演的影片，極少可能是針對提供臺產影片的映演管道。

另一方面，近兩年相繼策劃「藝術電影院」的「中影」和「年代」，前者經營不如預期理想，南部城市的開拓更是鐵羽而歸，後者的「聲色影展」臺北確實有聲有色，對於進軍高雄則是舉棋不定。《超級大國民》、《我的一票選總統》、《流浪舞臺》、《寂寞放芳心俱樂部》和《麻將》，都歷經不同的發行難度，或是遭到臨時撤片下演。臺產電影的發行困難，映演管道不易爭取，檔期極不穩定的情勢，可能只有依賴政府的支援。政府的電影輔導政策，該加強對於電影發行與映演輔助，長期以來亦為學者一再的呼籲。

臺灣電影近十年在世界影壇的傑出表現，也為臺產電影開拓國際市場的可能。一九九三年的《戲夢人生》在坎城搭起布袋戲臺，一九九四年「中影」為《飲食男女》在世界各地「辦桌」，到一九九五年新聞局出面在坎城設攤推銷十八部的臺產電影，可為臺灣電影進軍國際市場的高峰。臺灣電影的國際市場，幾乎是可遇而不可求，目前臺灣具有國際票房身價之一的侯孝賢導演；根據發行《好男好女》的「新峰」宣稱，該的全球發行權，以一百萬美金的成交售予日本的發行公司，另外「中影」也仰賴李安的《推手》、《喜宴》和《飲食男女》，大為獲利。由此看來，臺灣電影擴展國際市場，當為目前另一極需努力的方向。眼前在這方面的努力，可能更為重要的是如何的以任何形式進入廣大的中國大陸電影市場。無奈這個我們最容易進軍的市場，卻也因為政治的因素而呈現最難突破的局面。一九九六年的「金馬獎」是一個明顯頑固政治角力下的犧牲品，《

飛天》的美好大陸進軍計劃又何嘗不是。臺灣的美容美髮、結婚禮服、卡拉OK、蛋捲到方便麵可以，電影應該是遲早的事，關鍵可能是作法的問題。香港、美國已有所斬獲，我們也可以有彈性的策略。無論國際市場的開關或大陸市場的進軍，目前在這個領域，最缺乏的可能就是熟悉大陸電影政策運作和專業國際代理片商的設立，以及國際公關人才的培養。因為國際影片的推銷和買賣或大陸電影的市場行銷和推廣，時常建立在可信的人際關係；然而可以信任的人際關係，無疑的也都完全建立於專業人才對於國際和大陸影壇趨勢的熟悉，和具有國際市場的敏銳眼光之上。

最後，本文擬從電影創作的藝術表現和與其息息相關的外在政經、社會、文化發展，勾勒出臺灣電影的歷史軌跡：

第一階段：一九〇〇～一九四九年，日據時代，首次接觸電影媒介，這是個資源其缺，學習以電影作為表達或藝術形式的草創時期。

第二階段：一九五〇～一九七二年，國民政府遷臺建立基礎，公營片廠與私營片廠齊頭並進，國、臺語影片並存，電影類型建立至成熟，政治意識型態抬頭與市場經濟成形，電影文化蓬勃發展、邁向高峰的階段。

第三階段：一九七三～一九八一年，政治意識型態與市場經濟運作，兩大動力主導電影文化的階段，電影文化呈現「政治化與非政治化」的虛浮和空洞，以至於電影創作脫離歷史脈動而至枯竭萎縮。

第四階段：一九八二～一九八九年，「臺灣新電影」關注本土文化電影的覺醒，將臺灣電影

帶入一個前所未見的國際影壇。

第五階段：一九九〇年至今，「臺灣新電影」運動結束後的「導演電影」時代。政治意識型態主導勢力退卻，電影工業處於面臨外來威脅，以及強勢市場經濟困境的階段。▲

註

- (1) 劉森堯譯，《電影符號學導論》，遠流，臺北，一九九六年一月，p.一〇八。
- (2) Jean-Louis Comolli, "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field [Parts 三 and 四]", in Philip Rosen eds., Narrative Apparatus, Ideology, (New York: Columbia University Press, 一九八六), pp.四二一~四四一。
- (3) Peter Galassi, Before Photography, New York: Museum of Modern Art, 一九八一。
- (4) 前者可以法國盧米埃於一八九五年在巴黎的Grand Cafe放映的十部大約一分鐘長短片為代表，後者可說至少在美國波特(E. Porter)一九〇三年的Life of an American Fireman出現之前，已經有幾年電影敘事傾向的發展參閱Kristin Thompson & David Bordwell, Film History, (New York: McGraw Hill, 一九九四), pp. 一~二四。
- (5) 廖金鳳、陳儒修譯，《第三世界電影與西方》，電影資料館，臺北，一九九七年四月。
- (6) 根據Kristin Thompson & David Bordwell, 全球電影放映活動傳佈的重要案例有，一八九六年三月於南非、五月於西班牙和俄國、七月於印度、巴西與捷克、八月於澳洲、中國與墨西哥、一二月於埃及，一八九七年一月於委內瑞拉、二月於日本與保加利亞，Film History, p. 一五。
- (7) 美國學者Robert Sklar討論有關一九〇五—一九〇七年之間的「五分錢戲院興盛時期」(Nickelodeon Boom)到一九一五年《國家的誕生》的大受歡迎，有此見解，參閱所著Movie Made America, New York: Random House, 一九七五。
- (8) 這裡可以包括「戰爭電影」類型的興盛、政治宣傳紀錄片的益形重要、「義大利新寫實電影」掀起的藝術電影文化、第三世界國家的另類政治電影，以及好萊塢的電影科技創新。
- (9) 李天鐸，〈殖民體制下臺灣電影的扭曲歷程〉，《臺灣電影、社會與歷史》，亞太圖書，臺北，一九九七年一月，pp. 三三~五四。
- (10) 根據陳國富引自「日本教育映畫總目錄」(一九三七)，臺灣本土製作的八部劇情片是《大佛的瞳孔》(一九二二)、《老天無情》(一九二三)、《誰之過》(一九二五)、《血痕》(一九二九)、《吳鳳》(一九三二)、《怪紳士》(一九三二)、《嗚呼芝山巖》(一九三六)和《望春風》(一九三七)，參閱《片面之言》，電圖叢書，臺北，一九八五年七月，p. 八三。加上一九四三年的《沙鷺之鐘》(清水宏導)也僅約十部左右，而且都是日語發音。
- (11) 根據葉龍彥，臺灣第一次的電影放映活動是由日人引進，時間是在一九〇〇年的六月一日，地點是臺北「淡水館」(今長沙街婦聯總會現址)，放映的影片包括盧米埃一九八五年的十部短片，參閱〈臺灣的電影辯士〉，臺北文獻，第一二一期，一九九八年三月，pp. 一七三~二〇〇。
- (12) 《電影歲月縱橫談》(上)，國家電影資料館，臺北，一九九四年六月，p. 一三四。
- (13) 同(11)。
- (14) 同(12)，p. 一四三。
- (15) 《臺語片時代》，國家電影資料館，臺北，一九九四年一月，p. 六九。
- (16) 葉龍彥，《臺灣電影史：光復初期》，國家電影資料館，臺北，一九九五年一月，pp. 三八~四七。
- (17) 廖金鳳，〈瓊瑤電影意義的產生與停滯〉，《藝術學報》第五八期，臺灣藝術學院，一九九六年。
- (18) 李天鐸，《臺灣電影：社會與歷史》，pp. 一六六~一六八。
- (19) 此處是指李安投效好萊塢之前的臺灣作品《推手》、《喜宴》和《飲食男女》。
- (20) Vincent Canby, "Why Movies Don't Travel Well," Oct. 二三, 一九八八, New York Times.
- (21) Richard Corliss, Jan. 二九, 一九九六, Time Magazine.
- (22) 張昌彥，〈愛情外萬歲，萬萬歲〉，一九九四年九月十三日，聯合晚報。
- (23) European Audiovisual Observatory, Statistical Yearbook, 一九九六。

主要參考書目

廖金鳳、陳儒修譯，《第三世界電影與西方》，電影資料館，臺北，一九九七年四月。

劉森堯譯，《電影符號學導論》，遠流，臺北，一九九六年一月。

葉龍彥，《光復初期臺灣電影史》，電影資料館，臺北，一九九五年四月。

《臺語片時代》，國家電影資料館，臺北，一九九四年一月。

李天鐸，《臺灣電影：歷史與社會》，亞太圖書，臺北，一九九七年一月。

焦雄屏，《改變歷史的五年》，萬象，臺北，一九九四年六月。

《電影歲月縱橫談》(上)，國家電影資料館，臺北，一九九四年六月。

黃仁，《悲情臺語片》，萬象，臺北，一九九四年六月。

Kristin Thompson & David Bordwell, Film History, New York: McGraw-Hill, 一九九四。

Philip Rosen eds., Narrative, Apparatus, Ideology, New York: Columbia University Press, 一九八六。

Christian Metz, The Imaginary Signifier: Psychology and the Cinema, Bloomington: Indiana University Press, 一九八二。