

六十年来台湾电影的“国族”想象

陈犀禾

电影作为大众文化载体凝聚台湾人的共同价值和情感,人们可以通过电影这一载体,透视台湾人的国族想象。从这个角度看,我们发现,六十年的台湾电影不但在工业和美学上发生巨大的变化,其所传达的国族想象和认同也发生深刻的蜕变,并鲜明地折射出社会、政治和历史所施加于电影这一大众文化的压力。本文试图沿着这一思路,对台湾电影的国族想象作一个考察,把它的发展分为“大中国情结”时期(20世纪50年代到70年代)、“本土意识”时期(20世纪80年代到90年代)和族群撕裂时期(21世纪以来)三个阶段,并着重考察“中华意识”和“日本情结”在台湾国族想象中的作用。

本文为上海市第三期重点学科“电影学”(批准号:S30103)、国家社科基金艺术学课题“华语电影发展研究”(批准号:08BC20)和上海市高等教育内涵建设“085”工程阶段性成果

自国民党政权1949年迁台时把部分电影工业机构、人员和设备带到台湾以来,台湾电影工业成形已有六十余载。其间经过60、70年代的繁荣,80年代新电影运动的兴起,并出现如李行、侯孝贤、杨德昌、李安、蔡明亮等一批著名导演,其艺术和美学成就早已为世界所承认,并在大陆找到无数知音。然而,除了其艺术成就、导演和明星之外,我们对台湾电影所建构和传达的国族想象和身份,也始终怀有一份浓厚的兴趣。古人说:诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。作为“群”,电影这一大众文化载体可以说是凝聚了台湾人的共同价值和情感。作为“观”,人们也可以通过电影这一载体,透视台湾人的国族想象。从这个角度看,我们发现,六十年的台湾电影不但在工业和美学上发生了巨大的变化,其所传达的国族想象和认同也发生了深刻的蜕变,并鲜明地折射出社会、政治和历史所施加于电影这一大众文化的压力。本文试图沿着这一思路,对台湾电影的国族想象作一个考察。

一、方法论

我在以下的分析中把台湾电影作为折射台湾社会关于国族想象历史的一面镜子。为让镜子里的图像能对整个情况有所反映,我所选择的作为“可以群”的案例,都是代表“大群”而不

是“小群”的影片,即选择每一个时期主流和有影响的电影进行案例分析,边缘和非主流的电影不是主要考虑对象,影片的美学成就不是主要的考量标准和分析角度。其次,我在分析中特别注重台湾电影在传达国族想象时对“主体”的建构,即它在建构中使用了哪些手法来设定主体(作者、观众)进行国族想象的“位置”、“视野”、“图景”等因素。这里涉及到一些西方电影理论和方法,如银幕理论中的主体—位置理论,意识形态理论中电影对主体性的建构和“讯唤”(阿尔都塞对意识形态国家机器的论述,鲍德里亚对电影作为意识形态机器的论述);以及西方电影理论中关于好莱坞现实主义透明叙事、缝合系统的论述^①。再次,我对国族想象的分析主要落实到以下几个叙事概念上:(一)空间:国族想象必定包含一个地域空间,包括自然和物理空间、社会和文化空间;(二)时间:既包括自然和物理时间,也包括社会和历史时间;(三)人物:主要指可以(被观众或供观众)认同的主人公(观众将被“引导”从他/她的视野看世界);(四)事件:故事(广义地指电影中展示的世界和社会生活的图景)以及影片(作者)对这些因素的价值和情感取向。最后,这些国族想象中的诸因素都是通过一定的修辞手段实现的(即“缝合”到观众的主体意识中)。因此,我的分析还将涉及一些电影表达手法,如视觉的(构图、光影、角度、剪辑),听觉的(对话语言、画外音、音响、音乐),以及叙事的策略(第一人称叙事、全知叙事、过去时或闪回叙事、现在时叙事,或各种策略混杂交错等)。

二、“大中国情结”时期

众所周知,自1949年蒋介石政府迁台以来,台湾社会经历了威权时代(50、60年代)、外交挫折(70年代)、政治解禁(80年代)、民主选举(90年代),以及近来的族群纷争等发展阶段;其领导人也经历了蒋介石、蒋经国、李登辉、陈水扁、马英九等更替,经济上亦经历了恢复、建设、发展、起飞、繁荣、停滞等轮回。这些政经和社会变化都和台湾电影中的国族想象密切相关,是台湾电影国族想象形成、发展、变化的基本背景。台湾电影国族想象的第一个时期可以称为“大中国情结”时期。

这一时期大的历史背景是:蒋介石撤退台湾,据守海岛。此时,蒋介石政府仍把自己看作是中国的唯一合法代表,把共产党称为“共匪”,把被共产党占领的大陆地区称为“匪区”,随时准备反攻大陆,统一中国。台湾自1895年中日甲午海战后签署“马关条约”以来,沦为日本殖民地整整五十年,1945年10月25日,国民党政府在台湾接受日本投降,台湾归还中国。蒋介石政府为了巩固在台湾的统治,在推行“中国化”政策的同时,不断扩大自身的势力。在这段时间内,共有四十五万日本人被遣送回国,七万外省人到台湾。蒋介石政府以清除殖民影响为名,对本地势力实行了排挤和打压。1947年发生的“二·二八”事件即是蒋介石政府对日据时期形成的台湾本地精英的镇压和打击。随着1949年国民党从大陆撤退,又有约二百万国民党官兵和外省民众来到台湾,由此彻底改变了台湾当代社会的政治文化版图。在经济方面,50年代台湾社会主要是处于恢复和发展时期,在60、70年代进入繁荣起飞阶段。

国民党迁台以后,台湾建立了本地的电影工业。1949年,台湾生产了第一部影片《阿里山风云》。这是一部反映台湾高山族抗日的剧情片,该片于1949年5月由上海国泰电影公司导演张英与编剧张彻带人去台湾取景拍摄,不料完工时适逢国共在上海开战,后来国民党政府全面撤离大陆来到台湾,摄制组也因此留在台湾。6月,影片由光复后台湾第一家民营制片机构万象影业公司接手。年底,影片完成并在台湾首映,成为台湾影史上第一部剧情片。

整个50年代,台湾电影的产量并不高,且政治宣教片占有相当分量。1951年,台湾电影检

查处拟定《战乱时期处理国产影片办法》,在电影业全面实施反共政策。同时,国民党推行中国传统文化、历史的教育,也就是所谓的“反共不反华”的政策。这一时期生产的反共片有《恶梦初醒》(1950)、《夜尽天明》(1956)、《罂粟花》(1954)、《一万四千个证人》(1960)等。这些在国民党政府“反攻大陆”的口号下制作的一系列影片,通常以“匪区”来指称大陆,并认定这是“中华民国”尚未收复的失地,与台湾两者共同构成“中华民国”的完整版图。

为配合政治上的“大中国”意识,还有一些影片专门表达了中国人统一团结“一家人”的主题,如《永不分离》(1951)、《马车夫之恋》(1956,新疆回族的故事)、《两家亲》(1961)等,这些电影通过描写外省人和本地人、南方人和北方人、少数民族与汉族之间关系传达了当时台湾主流意识的族群想象。1955年的《黄帝子孙》是由蒋介石特别指示拍摄的,讲述的是一个来自大陆的女教师和台湾青年的爱情故事,强调大陆和台湾在血缘、历史、文化诸方面的联系。

台语片50年代在台湾盛极一时。其中许多影片多采用中国传统戏曲、民间传说为题材,表达了对中国几千年来传统文化的传承。如《六才子西厢记》(1955)、《黄帝子孙》(1956)、《薛平贵与王宝钏》(1956)等。其中《薛平贵与王宝钏》打破了当时的票房纪录。这个时期台语片虽然以台语作为主要的语言,但是创作者却是以外省人为主,他们拍摄的台语片虽然有着台湾本土的语言包装,但是在故事内容和核心思想上常常和中原文化有千丝万缕的联系,或直接照搬,这些我们仅从影片的题材和标题就可见一斑。

60年代风光无限的台湾古装片则完全采用中国题材。在李翰祥导演的黄梅调电影《梁山伯与祝英台》在台湾创下了惊人的票房纪录之后,他从香港转战台湾,创立了当时最具影响力的民营公司“国联公司”。李翰祥来台之后拍摄的影片《七仙女》(1964)、《西施》(1965)等都是中国古典故事作为题材,这些影片在当时的观众中所引起的轰动效应,印证了当时的社会对于大中华文化传统的向往和认同。其他60、70年代有影响的古装片还可以提到《大哉孔子》(1966)和《龙门客栈》(1967)等。

即使是如60、70年代流行的琼瑶文艺片这样纯粹以梦幻式的爱情为题材的电影,其风格和主题与30年代盛产的中国式言情片仍有很大的相同之处。如1965年李行导演的《婉君表妹》(1965)、《哑女情深》(1965)等。这些影片从主题、内容到电影的拍摄手法,都与中国电影的发展传统有着直接的继承关系。作为这一时期台湾最重要的导演李行,除制作了流行的琼瑶电影之外,也拍摄了一些其他重要影片,其中表达了强烈的中华伦理和中原情结,如《秋决》(1972)、《原乡人》(1980)等。

中央电影事业股份有限公司(简称中影)是台湾规模最大的电影公司。在50年代,中影主要以制作军教片和反共影片为主,后推出“健康写实主义”,在影片中宣导儒家传统的伦理思想,提倡健康积极的精神,建立对国家政权的认同感和信任感,这些成为影片制作的指导思想。从健康写实电影开始,台湾电影从对大陆生活的怀旧景象的描绘开始转向关注本土的事物、生活,但是即使描写当代台湾,也试图表现为大中国的典范或者大中国的一部分。代表作有李行导演的《蚵女》(1963)、《养鸭人家》(1964)等。公营制片机构还有中制和台制,代表影片分别为《吴凤》(1962)和《扬子江风云》(1969)。这些作品以宏大的战争场面、恢弘的战斗精神来表现民族气节,并塑造了民族英雄的形象,以激起当时群众的爱国热情。

1971年的保卫钓鱼台(岛)运动,使台湾本土对于国家、民族的捍卫之情达到了顶点。中华民族意识在这个时期表现得最为强烈。这一时期还生产了大量关于大陆抗日题材的电影,如《英烈千秋》(1974)、《八百壮士》(1976)。除了宣传抗日救国的民族气节之外,对传统文化的追寻也是电影表达的重要主题。如李行的《原乡人》,认定中国大陆为情感上的原乡,表现对文化

根源的归属感。影片根据台湾知名作家钟理和一生的坎坷遭遇和其写作的历程拍摄而成。钟理和生于日本统治时期的台湾屏东县高树乡,年轻时爱上了在钟家农场做工的钟平妹。为反抗当地客家人不准同姓结婚的风俗,他带平妹私奔沈阳,1931年又来到北平,并在北平完成了他的第一本书《夹竹桃》。1946年抗战胜利后,他带全家迁回台湾,并在台湾完成了《原乡人》等作品。最后终因贫病交加,于1960年逝世,年仅四十五岁。“原乡”是台湾客家人对祖国大陆的称呼,《原乡人》表明了台湾同胞与祖国大陆的血肉关系。

以上对从50年代到70年代台湾电影的主要类型、作者、运动作了一个粗略的扫描。无须更详尽的分析,我们不难看出以上影片在构成台湾电影国族想象的空间、时间、人物和故事诸因素中,“大中国”的元素充满其间,并传达了中国人的社会历史观念、人情伦理价值。因此,我们把这一时期台湾电影的国族想象可以归结为:政治上的(国民党)“党国”意识,文化上的“大中国”意识。

三、“本土意识”时期

1982年,台湾出现新电影运动,并成为这一时期台湾最重要的电影现象。1987年以后,新电影作为一个创作运动势头渐弱,所以台湾不少电影作者和学者认为台湾新电影在1987年以后实际上已经结束。事实上,1987年以后,新电影所代表的思潮仍在深入,一些新电影的重要作者仍在原来的方向上继续努力,并有重要作品出现,如侯孝贤的《悲情城市》(1989),王童的《香蕉天堂》(1989)。根据台湾电影批评家焦雄屏的观点,特别是像《悲情城市》这样的影片充分表明了“‘新电影’并未像某些有心人指责的‘已经死亡’,反而,独立艺术家飞跃的发展,证明了这个运动长足的影响”^②。对于新电影的整体发展情况,已有许多文章进行了介绍和研究,这里不再展开。本文仅对足以体现这一时期国族想象的两部最有代表性的影片,即侯孝贤的《童年往事》(1985)和《悲情城市》(1989)进行分析。

《童年往事》的完整表达应该是“我的童年往事”,名字是从少年视角出发,讲述其个人成长经验。所以,它传达的时空观念应该是“我”的时空观念,而不是父辈的时空观念。事实也正是如此。影片一开始,伴随着“我”的自白“这部电影是对我童年的一些记忆,尤其是对父亲的印象。我父亲是广东梅县人……”出现的第一个镜头是写着“高雄县政府宿舍”的门牌特写,然后切到宿舍的内景。随着影片的展开,“我”(阿孝)的画外音贯穿始终,叙述了一家人自大陆迁台后的经历。这段经历包括父亲、母亲及祖母分别生病过世,大姐和大哥成长离家,“我”则在少年的躁动中逐渐长大。

影片的画面是客观的(侯孝贤风格的长镜头),声音是主观的(“我”的画外音),声画形成一种张力:虽然(声音上)它使你从一个特定人物的角度去认同一段生活、一段故事,但是(视觉上)你觉得它是真实的、客观的、不带偏见的。这种貌似客观的呈现实际上是主观的,声音起到了强烈的暗示和表意功能,它代表了新一代(我)的国族想象,建构了一种新的主体性——以台湾“本土意识”为核心的主体性。这样,《童年往事》的美学风格就产生了一种政治性效果:其中客观的视觉风格(画面)和主观的声音(画外音)之间的张力制造出一种“我”对历史(由写现实主义的写实画面所代表)的有距离的反思。事实上,它在整体的叙事风格上追求一种带有间离效果的写实主义风格,而不是好莱坞风格的情节剧模式、缝合系统——以煽情和无距离认同为目的。通过这种叙事策略,影片传达了一种慢慢成熟的自我意识、主体意识。

在这种主体意识中,其空间和时间观念已经不同于前一时期的台湾电影的空间和时间观

念。前一时期的台湾电影中的空间和时间与一般的中国时空观具有同质性、兼容性和延续性,而这里却呈现出两个时空的断裂和冲突:其中台湾空间是一个具体而真实的物理空间,在这个空间中,孩子们打斗成长、升学恋爱、结婚成家,而大陆那块土地,只存在于父亲无言的怀念中和奶奶一次又一次迷失的寻找中,并随着老人们的凋零逝去,越发显得虚无缥缈、遥不可及。影片中我们虽然看到少年、老人生活在一个空间,但事实上是两个世界:少年打斗成长,老人怀乡生病;少年生活在当下,老人生活在过去。更意味深长的是,老人(奶奶)死去五天,长蛆了,也没有人发现,画外音有对老人的伤痛和忏悔,但是他们自己仍是不顾一切地成长起来了。事实上,这是一段关于“我”的历史,影片着重表现的是在台湾本土成长起来的少年一代的经验:儿时的嬉戏,少年时的打斗,青春期的初恋和开始走上社会,而且老人的衰落和离去,也以少年的目光和人生经验来加以呈现,由此浓缩为一段台湾本土的情感史。焦雄屏曾撰文题为“《童年往事》——台湾四十年政经文化的证言”^③,这可以看作该影片主题最好的注脚:它的主题不仅仅是“我”个人的“童年往事”,同时也是“台湾四十年政经文化”发展的“证言”。

侯孝贤的另一部影片《悲情城市》以基隆一个林氏家族的兴衰故事,侧写出台湾光复前后时代变迁与政权轮替的过程中,台湾人面临的难以回避的族群冲突与身份认同问题。其故事和人物更为复杂,大致情节如下:

台湾基隆一户林姓人家有四个儿子。父亲年迈,老大文雄主持家务。文雄因有女无子,另娶小妾。老二被日本人征调南洋当军医,一去不返,妻子守了活寡。老三文良被征到上海,为日军作翻译,年轻的妻子留在家中。四弟文清自幼聋哑。1945年日本无条件投降,被日本占据的台湾回归祖国,群情欢腾。不久,老大的小妾生下了儿子。台湾光复后,从大陆来了接收大员、国民党军队、地痞流氓、具有社会主义思想的人士等等。老三回来后因汉奸问题,被打得精神失常。老四和好朋友、小学教师吴宽裕,经常与一群社会主义青年聚谈,议论欠薪、失业、贪污、军人蛮横无理等社会问题。一次,大家情绪激昂,慷慨高歌《流亡三部曲》,老三因受歌声刺激,精神得以恢复正常。后老三与黑社会分子混在一起,从事伪钞生意,时常互相仇杀。小妾的哥哥亦勾结流氓进行贩毒活动。老大反对仇杀及贩毒,但又要维护兄弟情义和家庭利益,使事情更为复杂。流氓勾结上层官府,以汉奸罪逮捕老三。老大多方奔波,终使老三获释,但他的疯病却复发。哑巴老四脚踏实地,从事照相业务,与吴宽裕在矿区当护士的妹妹宽美结为夫妻。二·二八事件发生后,百姓奋起反对国民党统治的腐败,国民党当局大肆镇压。不久,一些为台湾前途而奋斗的志士在活动中走风失事,老四被捕。老大在声色场中死于流氓的枪击。老四的妻子茹苦含辛,抚养着呀呀学语的幼儿。^④

在本片中,政治上十分敏感的国民党“戒严时期”(1949—1987)以及“二·二八”事件成为故事的主要背景,并从一个本土家庭的角度描写了它的发生和对本土民众的伤害。对于该片,焦雄屏有如下阐述:“全片‘诉说台湾自日本政治/文化统治下,如何全面转为国民党的天下……二·二八事件只是本片(《悲情城市》——引者注)的背景,真正的议题应该是台湾‘身份认同’这个问题”^⑤。意味深长的是,影片在切入这一“身份认同”问题时,不是从国民党政府或外省人的视角,而是从基隆一个林氏家族的命运切入的。这一家族在日本殖民期间和日本人有着种种难以避免的关系(老二成为日本军医,老三是日军翻译),这些都成为国民党当局对其排斥和镇压的理由。不管影片故事中是由于何种偶然因素引发不幸,在国民党的高压、强势政策下,林

氏家族的衰敗似乎是不可避免的。這使得影片成為對國民黨接手台灣以後、國民黨對台灣實行“中國化”政策、在1947年“二·二八”事件中对日據時期形成的台灣本地精英的鎮壓和打擊的另一種書寫，而不是從當時國民黨官方史的角度切入。

在敘事和影像層面，影片採取了常規的好萊塢寫實主義模式（透明剪輯，主體縫合系統），使觀眾得以從林氏家族的角度重新审视這一段歷史。影片通過對國民黨統治和鎮壓的展示，質疑了當年國民黨官方的國族身份政策，建立了一種不同於傳統的、國民黨官方的國族想像。除了敘事的角度，語言在表達新的國族想像中也起了重要作用。在台灣電影工業剛剛起步的時候（50年代），為了消除日本的殖民影響，當時禁止在影片中出現日語發音和日文字幕。同時為了消除外省人與本省人之間的隔閡，當局大力推行國語，以期形成統一的（大中國）認同感。而《悲情城市》中的語言（美學和修辭因素之一）則以台語為主，間雜日語、國語。台語的大量使用明確表達了作者對歷史的態度，肯定本土經驗。這一美學策略也有強烈的政治性。總之，《悲情城市》集中體現了“本土意識”時期對台灣政治歷史事件的反思和重新評價，是對國民黨統治的控訴，是對國民黨“黨國意識”的批判。

台灣新電影運動中出現的這種“本土意識”是和台灣社會歷史互動的結果。60、70年代，台灣島內的经济得到了迅速的發展，但是在外交上卻遇到了重大挫折。1971年，台灣被逐出“聯大”，代表“中國”的資格被取消，不久中、美建交。這一方面使得國民黨一貫宣揚的“大中國”觀念的合法性遇到了嚴重的挑戰；另一方面也使台灣社會開始把目光轉向台灣自身，這導致對台灣身份的重新認識。1987年，台灣社會政治解嚴；1988年，蔣經國去世，李登輝上台（先接任蔣，后被選舉連任），同時台灣社會出現在野黨（以民進黨為代表）。這一系列變化都促使台灣社會出現了一股挑戰（國民黨的）“黨國”意識、要求重新認識台灣歷史的思潮。

如果把《童年往事》和《悲情城市》作一個比較，我們可以清楚地看到其中“本土意識”的發展和深化。因為《童年往事》中的“本土意識”主要還是表達在家庭情感的層面，而《悲情城市》則轉向瞭社會政治層面，並涉及瞭十分敏感的政治歷史問題。當然，《悲情城市》中所表達的本土意識轉向政治層面說到底畢竟還只是在象徵層面和思想意識領域的轉向，還不是現實生活中政治領域的轉向，但是它在其發展過程中和台灣社會的現實政治發展產生了微妙的互動，並為以後台灣社會現實中政治領域的轉向做好了鋪墊。在接下來的幾年中，我們可以看到：從1988年李登輝執政以後，他的台獨思想和親日情結逐漸浮出水面，並最終引發瞭1996年的台海危機，此危機一度達到戰爭的邊緣；2000年，陳水扁上台，台獨傾向進一步發展，並在島內推動瞭“去蔣化”運動。

四、族群撕裂時期

在台灣電影建構其新的國族想像的過程中，產生了有別於傳統的“大中國意識”的本土意識，其核心就是強調台灣身份的客體性，並把台灣與（中國）大陸以及日本的历史關係重新思考。這一發展源自台灣近百年來的历史。台灣在历史上就是中國領土的一部分，如何再次確認台灣和中國大陸關係的重要性自不待言；同時，如何認識台灣和日本的关系也是一个非常重要的因素，這是因為台灣特殊的“日本情結”。

從“馬關條約”（1895）簽訂以來，台灣經歷瞭五十年日本的殖民統治，這給台灣社會的政治、經濟、文化和心理打下了深深的烙印。在日本殖民期間，不少台灣人認同日本文化，自認是日本人，“二戰”期間作為日本人加入日本軍隊（如《悲情城市》中的故事所描寫）。1945年日本

战败和台湾回归后,蒋介石对台湾实行了所谓的“中国化”政策并采取了暴力措施,由此不仅埋下了后来“本地人”和“外省人”分裂的种子,而且导致许多台湾人认为日本人的殖民统治好于国民党的高压统治。

由于这种历史的原因,台湾在对自己国族身份的界定中,中国和日本一直是两个最重要的坐标。我们可以根据对两者的认同和排斥,区分出台湾各派政治势力的国族立场。如果我们把中国置于坐标的左端,日本置于右端,那么认同中国身份的是所谓“统派”,也即所谓“蓝营”,而台独立场(所谓“绿营”)则把中国和日本都看作是外来殖民势力,强调台湾独立的立场。其中当然还有各种中间势力和极端势力。

对于台湾的这种后殖民状态,我们可以把它和香港的后殖民状态作一个比较。台湾和香港历史情境的相同之处是:两地在中国近代史上都曾经沦为外国殖民地(日本和英国),而且殖民者都给当地社会带来了现代性。然而不同之处是:“二战”期间日本对中国大陆发动了持续的侵略战争和犯下了令人发指的暴行,而英国则在“二战”中成为中国的盟军。因此,大部分中国人对香港人的亲英较能容忍,而对台湾人的亲日则不能接受。也因此,台湾本地人因对日态度缓和而与大陆和外省人对日本更为严厉的态度分道扬镳。当然,这样的分析不是对蒋介石的台湾政策的得失和台湾本地人日本情结的对错进行评价,而只是客观叙述现实困境(两岸在对日态度上的错位和对立)的历史原因。

由于以上原因,对中国和日本的关系成为近年来台湾电影表达国族想象的一个关键。进入新世纪以来,台湾的电影工业总体上处于低迷状态,但是有两部电影在台湾创造了票房奇迹。一部是由台湾新生代导演魏德圣导演的《海角七号》(2008):该片仅在台湾地区(二千三百万人口)就创造了破五亿新台币的票房成绩,创下了台湾华语电影史的最高票房纪录,被认为是台湾电影复兴的标志。《海角七号》在香港(六百万人口)也有超过六百万港元的票房,而在大陆的票房仅为人民币千万元左右(相比于大陆市场十三亿人口,这个票房并不理想,有评论称之为“惨败”)^⑥。另一部影片是李安导演的《色·戒》(2007):在台湾票房破二亿五千万新台币,在香港为四千五百万港币,在大陆为破亿人民币(相当于五亿多新台币)^⑦。而这两部由台湾(背景)导演制作的电影恰恰可以看作是对这一问题最有代表性的两种不同表达。

我们可以把《海角七号》和《色·戒》从国族想象所涉及的空间、时间、人物、语言和事件等几个因素做以下分析对比:从空间来看,《海角七号》主要涉及台湾的一个海边小镇恒春,而《色·戒》则主要涉及上海、香港、乃至重庆(当时在重庆的国民党策动了这一场由王佳芝等参加的抗日地下斗争),是一个大中国的概念;从时间来看,《海角七号》涉及了台湾当代和殖民时期,《色·戒》则主要涉及中国的抗日战争时期;从主要人物来看,《海角七号》是一个爱好音乐的台湾本土男青年阿嘉,《色·戒》则是一个爱国的上海女大学生王佳芝;从语言使用上来看,《海角七号》的台词有普通话(国语)、闽南语(台语)、日语等语言,《色·戒》的语言主要是普通话;从事件来看,《海角七号》是一个当代的爱情喜剧混合了一个殖民时期的爱情感伤剧,《色·戒》则是一个抗日时期用美人计刺杀汉奸最终失败的悲剧。

从两者给观众认同所设定的主体位置看:前者是一个台湾土生土长青年的视角,延续了新电影以来的模式;后者是从一个纯粹大陆背景的青年女性的视角展开故事和历史想象,把国民党时期的中国(上海—香港—重庆)作为自己历史的一部分,从而对大中国的立场采取了一种默认的态度。同时,两者都涉及了对“二战”时期日本的关系,但是却表达了两种分裂的想象:前者通过当代(台湾男青年阿嘉和日本女青年友子)和六十年前日本占领时期(日本男教师中孝介和台湾女学生友子——和当代故事中的日本女青年同名)两条爱情故事线。影片在

想象和重构日据时期台湾与日本的关系时,以当代(台湾男青年阿嘉)的视角审视日据时期日本男教师中孝介和台湾女学生友子之间的“凄美”爱情,通过阿嘉(邮递员)的“偷窥”,将日本战败后男教师中孝介在被遣返回国的轮船上给友子写的七封饱含深情的情书呈现给观众,忧伤中带着几分惋惜。这种通过影像建构起来的日本男教师中孝介与台湾女学生友子之间的“凄美”爱情,一方面回避了日据时期日本对台湾的殖民和暴行,呈现当代台湾对殖民时期日台关系温情的怀旧,另一方面也表征了国族想象中台湾与日本的暧昧关系;后者则描写了抗日战争期间国民党特工用美人计(王佳芝)刺杀汉奸(易先生)、最终失败的悲剧,在情色之中,凸显了中日关系的血腥残暴。结论无疑是《色·戒》的国族想象显然更接近大陆。

《色·戒》在大陆公映以后,曾经引起过一些争议。争议的焦点是:《色·戒》对汉奸的态度有问题,因为王佳芝关键时刻同情汉奸。事实上,故事中王佳芝的态度并不等于李安的态度,因为李安虽然描写了王佳芝关键时刻同情汉奸,但是也写了她最后因此而送命,使人意识到她政治上的幼稚。李安对易先生既作为汉奸同时作为人的处理,一笔五色,颇似《阅读者》(2009)中描写的纳粹女子(人性的复杂)。或许,李安在《色·戒》中的泛人性论立场应该受到批评,但是他的“中国”立场却是无可指责的。同时,《色·戒》中也有杀汉奸的情节。在现实生活中,李安在台湾选战中支持国民党,和他在电影中表达的“国族想象”是一脉相承的。

可以说,《色·戒》和《海角七号》在中国(大陆)想象和“日本情结”上所体现出来的差异正是台湾社会当下族群撕裂一个标志。而《色·戒》在大陆受批评,显然忽视了它对“中国”的认同。

五、结论

从国族想象建构的角度看,台湾电影的发展经历了三个阶段:“大中国情结”时期、“本土意识”时期、“族群撕裂”时期。在这三个不同时期,台湾电影对“我是谁”“我从哪里来”“我要到哪里去”等问题做出了不同的回答。在“大中国情结”时期,台湾电影表现的国族想象和中国文化具有同质性、兼容性和延续性;在“本土意识”时期,台湾电影的国族想象强调了自身的主体意识和对(国民党)“党国意识”的批判立场;而在“族群撕裂”时期,台湾电影的国族想象呈现出分裂(多元?)状态:既有把中国艰苦流血的抗日斗争作为自己历史的一部分,对“大中国”立场采取默认的态度,也有沉湎于对日据时期日本的温情想象,对中国抗日战争中的牺牲和苦难取不置一词(或不予认同)的态度。

台湾未来的发展仍然是一个博弈和协商的过程,当下台湾电影既反映了这种博弈和协商的过程,也介入了这一过程。台湾电影的这种姿态赋予了自身丰富而复杂的文化含义,并将持续引起我们浓厚的兴趣。

① 相关理论的中文介绍和论述可见黄望的《“〈银幕〉理论”中的“文本分析”一文,载《南阳师范学院学报》2010年第1期。

②③⑤ 焦雄屏:《映像中国》,复旦大学出版社2005年版,第251页,第232页,第241页。

④ 以上文字引自“百度百科《悲情城市》”,baike.baidu.com/view/617434.htm。

⑥ 数据和评论引自zhidao.baidu.com/question/86371552.html。

⑦ 数据引自yule.sohu.com/20071121/n253379574.shtml。

(作者单位 上海大学影视艺术技术学院)

责任编辑 容明