

民俗文化與地方性生產一

論台灣「後一新電影」中的鄉土性(2008-2012)

白敏澤

一·前言

台灣電影進入 2008 年，由於《海角七號》賣出五億票房，繼台灣新電影時代開拓出一條台灣電影新銳備出的一年，由此台灣「後一新電影」一詞正式成立。從這年開始，台灣電影紛紛出現以民俗文化作為電影敘述主軸的電影，民俗文化作為一種電影符碼，影像中出現大量的鄉土形象，生產出地方性，即是台灣「後一新電影」的特色。而本文必須要追問的是，不以直陳式的型態表達影像的運動，對於「後一新電影」而言另一種形式的語彙的轉化過程，2008 年以降的電影作品，生產出哪些鄉土／土地影像？學術討論上，由 2009 年 10 月中央研究院中國文哲研究所所舉辦的「美學與庶民：2008 台灣「後一新電影」(Post Taiwan New Cinema) 現象」研討會，正式將「後一新電影」納入學術生產的電影討論。大抵上該次研討會所發表的十一篇論文主要以《海角七號》作為「後一新電影」的起始點，討論此片對於台灣歷史的反省與從大眾文化角度出發，觀察該片蘊藏的庶民文化與台灣新電影呈現出的庶民有何不同。此外，《囧男孩》與張作驥的電影美學形式也在此會議中納入討論，從此可觀察出，台灣「後一新電影」的庶民文化成為電影敘述或美學形式上很大的特質。此外，既然 2008 年之後的電影稱為「後一新電影」，顯然它與台灣新電影的脈絡有著不可脫離的密切關係。孫松榮認為在電影美學的部分，「後一新電影」絕非僅是指涉《海角七號》為代表高票房的電影做為台灣電影復興之年，反倒是「一種和 1980 年代以降的台灣『電影現代性』有著承接、疊合及秘密共謀的網絡意涵」。更有趣的是，他認為「後一新電影」不再能只是以直敘的形態現身於影像中，必須透過另一種形式取代原有的表達語彙。

其次，回溯台灣電影的脈絡，台灣新電影時期的導演與編劇，其文學作品大抵傾向鄉土寫實、自傳經驗為多，對新電影內容風格影響很大。1982 年由陶德辰、楊德昌、柯一正與張毅四位年輕的導演共同拍攝《光陰的故事》，由於日後這些導演皆成為新電影的重要成員，又該片以自然寫實的風格與文學表現的特質，象徵著新電影的內容與風格。當時新電影時期，許多文學家參與電影創作，之後由《兒子的大玩偶》確立了新電影一詞的存在。學者葉蓁認為台灣新電影嫁接鄉土文學的農村傳統內容，並且侯孝賢電影作品為指標性的代表，使得新電影在某種程度上轉向「鄉土文學電影」。而台灣電影中對於「鄉土／返鄉」的議題，一直到今日的「後一新電影」的內容也從未消失，但是，延續著本文第一個提出的

問題，兩者之間既然有承接、疊合的網絡關係，那麼「後一新電影」中的鄉土議題在歷經台灣社會二十年的變化過程，面對著全球文化的影響之下，對於 2008 年之後的台灣電影，在展演鄉土的議題時，是藉由何種影像的語言處理鄉土？

台灣電影的發展與國家的文化政策有著密切的關聯，伴隨著全球文化發展的進程，特別是在全球文化中，地方性開展出自身的生產模式。從 2009 年政府針對台灣文化創意產業第二階段的轉型計畫，提出「創意台灣－文化創意產業發展方案行動計畫」（2009－2013 年），內容強調「落實與開拓地方美學價值的傳統工藝技術計畫；以及透過舉辦地方節慶或文化藝術展演活動，活絡地方經濟與地方產業升級的活動產業計畫」。其中，台灣電影的發展過程，長久以來主要是靠著政府提供輔導金的支持，才有足夠的資金拍攝電影。因此，編寫劇本的過程中，為得獲取資金來源，電影內容必須貼近文化政策下所要求的方向。台灣文創產業的題旨，一再強調的「地方」、「傳統文化」逐漸使得台灣電影密集的發展出這類型的作品。這些電影作品與國家文化政策相互協商的過程中，如何透過地方生產出台灣「後一新電影」帶有民俗文化與地方特質的鄉土性？

因此，本文所要探討的電影文本，包括《流浪神狗人》（2008）、《一席之地》（2009）、《生命無限公司》（2009）、《父後七日》（2010）、《電哪吒》（2011）、《龍飛鳳舞》（2012）、《陣頭》（2012）等七部「後一新電影」。這些電影皆以台灣「民俗文化」作為電影敘述的主軸，民俗文化做為電影的符碼（code）時，透過影像與聲音的流動，使得民俗文化與地方性生產具有重要的互助模式。兩者在全球文化語境下，生產出鄉土性。本文所要探討「後一新電影」透過政府文化政策的補助，生產出屬於台灣鄉土性的特色電影。再者，以上所討論的文本與政府推行的文化創意產業的訴求，從 2008 年至 2012 年之間民俗文化與地方性的特質即可包含至鄉土性的範疇。此外，本文所討論的「鄉土性」，主要是坐落在電影生產與國家文化政策相互影響下，透過民俗文化與地方性的影像重疊，使得新電影時期的具體鄉土，轉變成抽象的鄉土性概念，也就是透過想像去進行的鄉土性重塑。而在本文所要討論台灣「後一新電影」的文本中，即是民俗文化與地方性生產的雙方面結合，當兩者不斷的出現在電影影像的敘述中，最後涵蓋的抽象概念會生產出電影中的「鄉土性」。這也是為何本文的主題以民俗文化、地方性生產以及鄉土性作為討論核心的意義本文的目的將台灣新電影的「鄉土性」議題置入「後一新電影」的討論中，透過 2008 年到 2012 年台灣電影所呈現的「民俗文化」，觀察出台灣電影從具體的鄉土影像轉變成以民俗文化做為電影符碼的生產過程。不僅是配合文化政策上的轉變，更是台灣電影在美學形式與電影敘事，受到全球文化的影響而生產出另一條台灣電影發展的模式。最後，藉由討論的電影文本，觀察台灣電影如何在全球文化的生產脈絡中，透過民俗文化作為地方性生產的中介者，發展出別於台灣新電影時期的鄉土性電影。

透過愛德華·希爾斯 (Edward Shils) 於《論傳統》一書認為，傳統性必定與一種特定的社會和文化聯繫起來，而這種傳統的生產過程具有目的與行動力。當傳統文化轉變成民俗文化的面貌時，當台灣「後一新電影」大量的運用民俗文化製造人們對時舊日時光的依戀與懷念時，對於劇中角色、觀眾、導演而言，民俗文化攜帶而來的鄉土影像與地方情感皆具有某種歸屬感，如同愛德華所言，「過去是一個避難所」，身處在現代社會的人們，緬懷或者依戀鄉土，同時也選擇躲進鄉土的想像中。再者，通過電影符碼 (code) 具有的象徵意涵，轉化了民俗文化的具體功能。Robert 等人認為，符碼原指一體系的差異和類似在經歷連串訊息的試煉後，仍保持原意不變，通常取其做單元間合縱連橫的任何系統化的處方慣例。他們指出電影符碼作為指涉物，具高度的相似特質，而建構符碼的特質，須要通過特定的文化訓練，使得我們得以選擇符碼再現後適當的特徵。通過電影符碼代表的文化選擇意涵，我們得以觀察民俗文化在電影中成為一種文化符碼，透過符碼流動於地方或土地之間，攜帶出大量的鄉土性意象。

本文討論對象中，地方與民俗文化之間有密不可分的關係。凱西 (Edward Casey) 以「地方記憶」討論地方的重要性。他主張地方乃是經驗不懈堅持的容器，強力造就地方令人難以忘懷的本性。重要的是，記憶會自動與地方發生聯繫，在地方裡找到有利記憶活動，並足以與記憶搭配的特質。而且，地方的功能涉及「概念或象徵性外型的形構」也就是說，地方建構須要有利的記憶作為某種活動，當電影中的民俗文化轉化能夠引發觀眾記憶時，自然鄉土的意象就能通過民俗文化的電影符碼，產生鄉土的概念。由地方或場所建立起的感覺結構，對瑞夫而言稱之為「鄉愁」(nostalgia)，不過這一詞也有人稱之「懷舊」(nostalgia)，懷舊在希臘字根中可分為「nostos」指回歸到自己的家鄉；「algia」則表一種引起痛苦的狀態。而全面的涵義可分成兩個面向，一為處於想家（思鄉）的狀態，二為一種留戀或極具情感上的渴望，想返回過去或者是過去的某段時光，甚至是不能恢復的狀態，希望在一次體驗真實或想像的舊時樂事。在此處，筆者所要強調的是，當感情結構與家的概念結合在一起時，通過電影中出現的場景，大量的將民俗文化與家的概念坐落於鄉村景色中，無疑地使鄉土性的概念湧現而出。因此，對於本文所要發展的討論而言，當地方轉化成地方性時，它所蘊含的延伸意義，與鄉土性所蘊含的感覺結構的地方感，極為類似。將此概念擴大為本文透過民俗文化，探討台灣「後一新電影」中生產出鄉土性的多種面向。並且更帶來全球化與地方化兩者權力的重新定義，模糊兩者間的疆界，此外，東亞電影的生產模式使得台灣後一新電影營造出屬於自我的在地文化特色與歷史痕跡，其重要之概念便為本文核心的探討方法。

二·論文架構

第一章為緒論，第一節介紹研究動機與目的，其中將以本文的問題意識一併提出，第二節為文獻回顧與探討，在此分為三個部分進行討論，分別是 1980 年以降台

灣新電影中的鄉土脈絡、2008年台灣「後一新電影」一詞的確立與風格、文化創意產業與電影輔導金的影響以及全球文化下生產鄉土性的可能等四個部份，第三節研究方法及步驟，分為兩個部分，其一民俗文化作為一種電影符碼，討論電影文本如何透過影像轉化此符碼的意義，其二，電影文本中的地方，產生出地方感的感覺結構，引發電影透過民俗文化轉化鄉愁的象徵，展現出鄉土性的意義。

第二章〈鄉土的「路徑」與民俗聯繫—論《流浪神狗人》與《一席之地》呈現的價值觀〉著眼於邱貴芬所討論「根」與「路徑」對於台灣文化流通的重要性，作為看待《流浪神狗人》(2008)與《一席之地》(2009)中民俗文化與地方性所展演的鄉土性。本章以2008年作為討論的分界點，將透過《流浪神狗人》(2008)、《一席之地》(2009)兩部電影文本，討論影像所出現的民俗文化符碼與地方之間所生產出的「鄉土性」。聞天祥曾談及2008年是台灣電影新銳輩出的一年，首先就以《流浪神狗人》作為該年電影發展的開端，並且點明導演陳芯宜膽識十足的敘事能力，渲染出類似《衝擊效應》、《火線交錯》、《天堂邊緣》的架構，卻又「台」味十足。此處值得注意的是，聞天祥特意將「台味」形容《流浪神狗人》的電影特色，令人玩味的在於該片「台」在哪裡？對誰的「味」？從該片的電影敘事即可發現，民俗文化或者別於都市的地方，具有推動電影發展的驅動力，若以《海角七號》後才稱為「後一新電影」，則無法透過2008年作為一個台灣電影發展的重要轉捩點進行觀察台灣後一新電影鄉土性的特質。另外，從新電影到後一新電影之間的承續特質，葉月瑜曾接受訪問近幾年台灣電影的特色轉變，提到具有新電影形式的電影為《流浪神狗人》，故此，筆者認為將《流浪神狗人》做為討論後一新電影中鄉土性的濫觴是極具必要的。而與陳芯宜長期合寫劇本的樓一安在2009年推出電影《一席之地》同樣也以多條敘述主線、民俗文化作為元素呈現鄉土性的台灣電影，兩者並列於後一新電影的鄉土性討論時，更可以凸顯鄉土性電影在台灣電影發展新脈絡中的特殊性。即是鄉土性也可以納入生命價值觀的討論，前者以流浪作為主題，透過民俗文化以及地方的虛擬或模糊，一再的辯證生命價值的意義；後者則是更明顯的聚焦在片名「一席之地」上辯證抽象的成就、地位、他人的認同，更是落實實際生活的土地、住所與安身之地。

特別的是，看似固著的土地或地方，屹立不搖的民俗文化卻通過影像的處理，兼具川流不息的流動性。龔卓軍曾整理從黃明川到陳芯宜之間的師徒關係進行影像承接的處理，他引用班雅明《說故事的人》去討論「去頭風景，感應影像」的電影特色：「現代人已無『經驗』可言，只有『震驚』(shock)的『體』驗，只有身體卻沒有頭，返鄉後只有去了頭以後的沉默、空虛。不像古代的返鄉或鄉內達人，以其完整的經驗，自然成為向鄉民描述其經驗的『說故事的人』」。因此，我們觀看陳芯宜與樓一安的作品時，即可感受到他們對生命辯證的態度，與透過民俗文化符碼去支撐那個回不去的鄉土意象。筆者認為龔卓軍透過哲學討論返鄉的不可能時，提供了與本章進行對話的空間，從國家文化政策與新電影到後一新

電影的世代交替的過程中，讓鄉土成爲文化生產的重要元素，不僅透過鄉土使台灣電影可以進行承繼與斷裂的討論空間，更因爲符碼的虛擬性造成影像流動的契機，使得民俗、地方、鄉土之間互相流動與交替。

本章企圖勾勒的民俗、地方、鄉土進入全球文化的台灣電影生產下，討論《流浪神狗人》到《一席之地》如何在台灣電影生產的商業片與藝術片中間取得平衡，並且通過民俗文化營造出的地方感，改變了台灣電影脈絡中的都會形象。通過民俗文化在影像中的流動性，營造出電影敘事所要展現的多重意涵，並且民俗文化一再的與自然地景或傳統建築結合時，地方感的形構造就了鄉土性的生產。而鄉土性的台灣—後新電影的發展脈絡，即可由此出發，開啓台灣電影歷史上嶄新的一頁，更是希望透過對於民俗文化與地方感的討論，進行一條別於以往觀看本土電影的模式。

首先，從民俗文化的影像觀看兩部影片，透過民俗所具有的文化集體性與情感，闡明電影文本中一再展演身心兩面的價值觀塑造《流浪神狗人》的標語寫著「每一個生病的背後都有一個被困住的靈魂」，透過民俗的宗教神聖性，化解了生病的身體與靈魂的窘迫，通過每個人相遇的過程，民俗充滿這些人生命的交錯點，並且帶領他們找到生命／靈魂的救贖。若民俗對於《流浪神狗人》爲精神的救贖，而我們在《一席之地》看見民俗作爲林師傅精神層面上的歸屬。林師傅久站著凝視著自己親手做好的寶塔黯然的離去。若民俗符碼暗示著林師傅的家園、歸屬與心中的核心價值，黑影身在鏡框卻沒有形象的拍攝過程，則是展示著價值核心的徹底瓦解，更凸顯了民俗文化作爲內在價值核心的展現。

其次，兩部電影通過民俗文化與非都市空間，營造出地方性的感覺結構，改變了新電影時期都市電影描繪荒涼的人心。將《流浪神狗人》分成都市與地方（非都市）去討論，更可以從都市與自然承接，《一席之地》中極爲類似的民俗空間與非都市營造出的自然地方感的形構。除此之外，當我們以都市與自然（地方感）交疊討論兩部電影空間中的虛幻，對於段義孚而言：「如果我們認爲空間是允許移動的所在，那麼地方就是暫停；每個移動中的暫停，都使區位得以轉變成爲地方」。從兩部電影的影像運作當中，結合上節所討論民俗文化對於影像的意義，更可以觀察民俗與地方交織的狀態下，都市消失成非都市的存在，進一步來說地方感流動的地方性要如何轉化城市的具體存在。

最後，從台灣後—新電影的發展特色即可觀察到，導演企圖營造的電影氛圍更著重在於民俗文化所具有的在地性與召喚觀眾所熟悉的集體情感。如在兩部電影皆是通過具有草根性濃厚的民俗文化或市井小民，展現台灣多種面貌的普遍特質。並且對於死亡的討論也不再隱晦難解，影像通過民俗文化的大量運用，將信仰、價值等抽象的概念，在台北這個充滿高樓大廈的都市，明白質樸的展演出來。更

是通過民俗文化的討論視角，改變了台北的真假形象，營造出不屬於台北氛圍的地方感。本章討論《流浪神狗人》到《一席之地》在後一新電影最大的意義是藉由鄉土性的生產，不但將價值觀納入討論，更是找到屬於 2008 年以後都市電影的救贖出口。當我們透過地方性與民俗文化做為探討台灣後一新電影的路徑時，透過影像的處理以及電影敘述的流動過程中，電影一再指涉民俗文化做為一種信仰價值的追尋或者透過民俗文化展現地方性的特色時，原本僵化的鄉土之根即會生產出一股流動的文化空間。所謂的鄉土的「路徑」，主要的是討論在都會型的電影當中，如何通過民俗文化與地方感的營造，改變了都市原本的面貌，當中最重要的是，電影生產的過程透過鄉土性的營造，開啓了台灣後一新電影鄉土性的脈絡，觀望 2008 年至今，台灣電影開始主打賀歲片的形式，大肆的將地方性與民俗文化無限量的賣弄下，或許與台灣文化政策的推行或者台灣人觀看電影的品味有所協商，不過在某種程度而言，卻也是台灣電影必須如此進行的過程。全球文化的大量反撲，造成地方流失，每個國家急於在國際間展現自我文化的同時，電影作為一種大眾文化的生產商品，亦必須跟隨著全球文化的潮流前進，或許台灣後一新電影的鄉土性，可以為台灣在亞洲地區的電影產業，進行一次嶄新的旅程。

第三章〈記憶鄉土的另一條途徑—從《生命無限公司》到《父後七日》的民俗展演〉以記憶作為鄉土性的方法，進行《生命無限公司》（2009）與《父後七日》（2010）中民俗文化與地方性的討論。前者以台灣民間信仰的仙姑，後者以台灣喪葬文化中的展演過程作為電影發展的主線。兩者以「記憶」作為通往鄉土的管道，民俗文化轉化成一種電影的符碼，進一步的將民俗文化與台灣電影呈現的鄉土經驗透過記憶中的地方，營造出地方感的召喚能力與對某種鄉愁的建立。並且，此種地方感的形塑透過電影的影像處理，生產出懷舊的氛圍。Hirsch 認為「懷舊的本質是一種建構在對於過去時代懷念的情緒狀態，並且就由過去的符號與象徵物，企圖再創在與重視過去所擁有的一切」，若說電影身為大眾文化的一部分，站在商業的立場上，懷舊變成文化產業中最重要的商品之一，因為懷舊的出現，即可透過大眾熟悉的符碼與象徵物，再現某種集體記憶的情感。並且，電影中的符碼與象徵物本質向更趨於布希亞談論的「所有參考物的液化」（liquidation of all referentials），以真實的符號再現替代真實本身，因為，「類像物乃是以失落了或者根本就不存在的原版的精緻複製，它威脅『真』與『假』，『真實』與『想像』、『符旨』之間的差別，以及區別的能力」。也就是說懷舊的功能模糊真實與虛假邊界的記憶點，同時也使得鄉土／家鄉的具體意象，轉化成抽象的概念。

而對於鄉愁與懷舊兩者在台灣後一新電影的大量使用的功能性，其實貼近葉月瑜等人提出「新在地化」(neo-localisation)。各國進入全球文化生產的環節中，台灣不可避免文化趨向同質性的焦慮，若要途選台灣自我特色的文化價值，從電

影的生產脈絡觀之，後一新電影之所以使用懷舊的民俗元素，同時也是翻轉了全球文化的同質性的問題。最後，本章從懷舊的角度出發，企圖透過從巴赫汀嘉年華會式的特質觀看民俗的展演，標示出後一新電影與新電影對於鄉愁的差異，此處所謂的美學標準，放入台灣後一新電影的生產內容中，即可發現民俗展演帶有很大成分的娛樂性質，而民俗與懷舊同屬於某種生產模式中不可或缺的元素，潛移默化了鄉愁所引發的「愁」字，除卻愁苦與愁悶之意。本章的討論目的，希望從《生命無限公司》與《父後七日》通過「記憶」探討的方法，延伸出電影與文化創意產業之間生產的協商關係。重要的是，記憶在此處對於文本或台灣文化場域的發展，皆是與鄉愁或懷舊之密不可分。尤其是鄉愁本身在台灣電影脈絡中即具有一席之地之討論，本章更執意透過新電影與後一新電影交互探討下，尋找鄉愁意涵的轉變與時代變遷的關係。首先，探討民俗文化透過地方感的形塑召喚出鄉土性，使得鄉土的出現與民俗文化具有相互指涉的文本內涵。

其次，筆者以為記憶既然為兩部電影重要的主題，它連結起民俗與鄉土之間的途徑，在此記憶的重要性在於它轉化成地方上的感覺結構，使得三者轉變成抽象的概念。也就是說，從《生命無限公司》到《父後七日》展演的民俗文化，皆是以詼諧的方式，轉化了民俗文化既有的儀式意涵。前者將仙姑作法趕鬼的道教儀式，變成小孩慶祝創立了「生命無限分公司」的跳舞儀式，畫面以慢動作處理滿天飛舞的符咒，一群小孩子拿著竹子揮來揮去，奔跑在阿嬤的庭院中，神桌上所放置的祭品，變成鈴鼓、直笛、顏色紙與養樂多。使得台灣民俗文化的面貌轉變成充滿童趣的兒童回憶，並且通過轉變的過程，移置了民俗文化與鄉土圖像攜帶的意義，即民俗文化就是家鄉的經驗，隨著小孩們演繹的過程中，它突破了定著於地方的概念，延伸為超越邊界的歸屬感，通過民俗的活動過程，攜帶了情感投射於鄉土的懷抱，當一個地方的概念能夠隨著流動的影像隨意改變自己原本的形象，也說明歸屬感的根植在兩部電影已不再是一個定著的狀態。有趣的是，《父後七日》片頭即出現阿義在神桌前扭動的身軀，它結合了民俗文化儀式中的身體展演與娛樂性質濃厚的舞蹈表現，使得原本看似沉重的赴喪變成一連串的奇幻旅程。兩者將民俗文化的論述，改變原有的社會效果，透過民俗座落的地點生產出人們對於鄉土的意涵。進而將大眾日常生活所接觸到的儀式、宗教、文化記憶變成形構鄉土的象徵符碼。從大眾文化的角度觀察，筆者以為，兩部片的民俗文化透過電影敘述轉化成類像物（*Simulacrum*），翻轉台灣的民俗文化在電影的脈絡中，已不是具體的形象，而是電影透過民俗符碼的展現過程中，帶出鄉土的地方感知經驗，真實與虛幻之間不斷的隨著電影時間的變動，最後形成抽象的流動感。從另一個角度切入，電影所展演出的鄉土亦不真正存在於當今的台灣社會中，伴隨著民俗符碼流動的顯影，通過影像使得兩者可以流通產生互文性。因此，當民俗文化出現的同時，鄉土也必然顯現。

最後以「縫合」（*suture*）的概念處理台灣文化創意產業政策與電影之間的

協商關係，當在地文化進入全球文化的脈絡中，影像的呈現造成一種對於民俗文化的撕裂。但因記憶作為民俗文化與鄉土間的橋梁，對於「新在地化」面對好萊塢的強力攻勢，生產出屬於東亞電影特有的地理環境與人文特色，這也使台灣後一新電影中鄉土性的建構獲得縫合的契機。電影文本展現出的鄉愁情緒，卻透過巴赫汀「狂歡」的概念，使台灣新電影以來對於鄉土的失落感，到了「後一新電影」的鄉土論述中，轉向一種拾回鄉土的懷舊意象，在地性生產如何透過民俗文化的展現／再現，生產出台灣後一新電影的「鄉土性」。筆者認為台灣電影中出現的民俗文化符碼，與在地感的結合，卻是正面解構了全球化的文化同質性。在地文化作為具體影像的活動，形成此文化內部蘊含且複雜的權力結構。尤其當以民俗形象轉化成電影符碼以及敘事時，它鬆動了民俗作為傳統的既定印象，使得「舊」民俗到「新」鄉土的議題，也同時更進一步瓦解了全球文化的同質性對於台灣電影的壟斷。此外，我們更可以清楚的觀察台灣後一新電影中鄉愁的轉變，不同於新電影時期的鄉愁帶有濃厚的悲傷情懷與沉重的歷史感，後一新電影中的鄉愁則以懷舊的商業元素建立起自己的鄉愁風格。一方面它不會丟棄懷舊所造成的集體情感的意義，另一方面卻也在電影產業的商業機制中，發展出台灣文化場域的共同性格，這種曖昧的鄉愁延續，標誌出後一新電影揮別過去的電影語彙和歷史包袱。故此，《生命無限公司》與《父後七日》撼動了新電影寫實主義所描繪的鄉土傳統，開啓了大眾對於現今鄉土的想像空間。藉由民俗文化的展演過程，通過「嘉年華會」那種異質的、矛盾的修飾以及民俗符碼混雜拼貼的美學形式，使得鄉土的寫實疆界衝破原有的悲情回憶，塑造出令人歡娛的鄉土世界，也使得觀眾與電影傳達出的影像親密的結合起來。因此，民俗縫合了記憶與鄉土，另一方面記憶也縫合的民俗文化與鄉土之間的互文性。從此觀點而知，若台灣「後一新電影」將民俗文化作為記憶鄉土的途徑，使固著於地方的鄉土開始擁有積極的流動路徑，同時也解放了全球文化同質性的可能。

第四章〈鄉土變奏曲—論《電哪吒》、《陣頭》、《龍飛鳳舞》生產的民俗再現與文化認同的流動性〉所探討的議題環繞於台灣「後一新電影」中的「民俗文化」與「鄉土」之間生產鄉土性與國家文化政策協商的關係。透過電影《電哪吒》（2011）、《陣頭》（2012）、《龍飛鳳舞》（2012）以民俗文化與地方性的創新作為電影敘述主題，討論民俗文化與台灣電影中呈現鄉土性流動的關係，以及鄉土性如何與台灣文化論述中的認同生產跨界的可能。第一節，以前言交代台灣文化創意產業政策的脈絡發展，從中提出地方性與民俗文化之所以在電影發展的重要性。第二節，電影中的音樂與影像作為討論民俗在現代社會中，如何透過大眾文化的需求或是集體的時代記憶，轉變本來的面貌，而地方民俗所營造的地方感，與鄉土論述的關係有何連結性。第三節，從文化創意產業政策的脈絡觀之，當鄉土變成討論的議題時，透過電影中父子衝突／傳統創新的敘事，轉向文本互文性的討論，探討台灣「後一新電影」生產的鄉土性與文化政策的關係。第四節，電影作為一個時代的具體表現，電影中所生產出來的鄉土再現，仿若自然而不可

避免得透過非語言的方式建構出鄉土的形象。在本土論述的推波助瀾之下，以台語作為電影的基本語言、民間社會展現的民俗特質和強烈的父權社會再現，影像中的鄉土形象，在電影固定的拍攝模式下，轉變成台灣的本土電影。第五節，當「後一新電影」作為文化產業進入在全球文化的脈絡，兩者重層堆積的影像處理，改變新電影以降對於台灣鄉土的論述脈絡，轉過身觀照自己日常生活的土地，思考如何在多元文化中發展的鄉土性與台灣電影文化跨界的可能。

首先，第三章已經提到 2009 年「創意台灣－文化創意產業發展方案行動計畫」的發展重心，主要落實在地方美學與傳統文化的發展與創新。並且，政策上將電影產業的執行方式擺放在國片華語市場行銷與推廣，使電影業者拍攝出華語市場叫好又叫座的電影作品。也就是說，台灣電影的發展若必須通過政府輔導金的審核，在地方美學、傳統文化、叫好叫座間必須體現於電影內容與主旨。故此，本章以地方性、民俗文化之中呈現的鄉土性影音或內容做為討論基礎，探討電影與文化政策或是電影傳達出台灣認同的議題。透過《電哪吒》、《陣頭》、《龍飛鳳舞》的電影文本，探討台灣本土電影的內容發展與國家政策的關係，並且從中深入觀察台灣電影的內容與大眾接受的反應，如何生產出支持國片與台灣認同雙重作用的意義。以台灣文化政策與電影發展脈絡的關係，討論電影中的音樂與影像如何透過民俗在現代社會中，在大眾文化對商業片的需求，轉變民俗文化作為傳統的面貌，在民俗文化影像與流行音樂的結合營造出地方感與大眾集體的時代感經驗，營造出鄉土論述關係的連結性。本文在此，著重討論的部分在於，電影中的音樂聲如何成為民俗文化再現過程的主旋律。此過程藉由陣頭文化的影像組織電音與搖滾樂，形成民俗文化轉變樣貌的再現意義。此外，從民俗文化與地方性的展演之中，藉由流行歌曲的時代進程，喚起觀眾對於民俗、地方、大眾的集體記憶。《陣頭》的搖滾樂，以不是表達現代性與戰後文化認同的意涵，而是藉著搖滾樂與陣頭表演的再生產，將民俗的影像與流行文化接軌，將陣頭文化轉向「青春、熱血」的標記。台灣導演很明確的操作電影與大眾喜好的關係，陣頭文化或歌仔戲文化所展現的音樂性與表演性非常適合做為商業電影，對於票房具有吸引力。因此，《電哪吒》、《陣頭》、《龍飛鳳舞》將電音文化與搖滾樂作為影片的論述音樂，不但可吸引觀眾的目光，又陣頭文化或歌仔戲文化的展演作為地方節慶與傳統技藝的特色。在此，我們再從文化創意產業政策的脈絡觀之，兩者不僅是再現電影以民俗作為台灣文化的標誌，更強調地方感的形塑，隱含著某種對於鄉土與民俗互為表裡的想像。而台灣電影在生產上，基本是依附在政府文化創意產業提供的資源底下進行，因此導演或編劇的拍攝內容，在某種程度上必定會與國家文化的定位做出一定的協商活動。

其次，從文化創意產業政策的脈絡觀之，當鄉土變成討論的議題時，透過電影中父子衝突的敘事或者世代衝突的電影劇情，轉向文本互文性的討論，探討台灣「後一新電影」生產鄉土性與文化政策的關係。《電哪吒》、《陣頭》、《龍飛鳳

舞》的電影敘述皆由民俗文化的創新過程講述世代衝突的主題，前兩部電影文本主要著眼於父子隔閡，是因為電影故事的原形即是〈哪吒鬥李靖〉，在台灣的哪吒形象主要源自於《封神演義》，其中將哪吒、李靖父子塑造成冤家對頭，而哪吒的形象在於勇於反抗傳統、打擊邪魔，肯拼肯衝的少年英雄，使它成為民眾所景仰依賴的神祇。環繞於在電影的場景中，衝突點的場景調度，使得民俗所座落的空間為主角的鄉土回歸場所。而在《龍飛鳳舞》則是母子衝突，但特別之處在於，身為兒子的阿義卻因為妹妹春梅的腳傷，決定回到歌劇團幫忙，扭轉了觀眾對於傳統不能變更的想像，更是在影片最後，春梅掌管了歌舞團進而創新改造的影像震撼，使得衝突瓦解，帶來歌仔戲全新的風貌。如同蕭阿勤說過：「集體經驗的特定敘述模式中，集體記憶即是透過敘事化而將人們對過去的理解模式化、結構化的過程與結果」。也就是集體記憶會塑造出觀眾觀看電影的過程，透過影像的反覆處理的文化符碼，造就電影與觀眾雙向的感受，凝結成相互指涉的感之結構，他關係著我們是誰？我們的文化是什麼？諸類與傳統或當代的文化議題，反觀兩部電影的父子衝突敘述，即可產生鄉土再現的影像感知。

而在《龍飛鳳舞》中更是擴大到改造傳統召喚大眾庶民記憶與鄉土性的認同。此互文性的展現，本文即透過梅茲（Metz）討論移置性敘事插入鏡頭（displaced diegetic sound），他認為「所插入的鏡頭在時間和空間上，相對於其所插入的一系列鏡頭有移置性的作用」。透過移置性敘事插入鏡頭在三部電影中的運用，即可提供一個觀看父子衝突或改造傳統的電影敘述對於鄉土性再現的重要性。當三部電影同時放進具體鄉土變異的討論，我們看到鄉土性所展演的文化場域流通，即是台灣民眾所熟悉的地方與場所，從影像到電影敘述的重疊運動下，鄉土性的特質帶有強烈的民俗文化與地方性的建構。也就是筆者一直強調鄉土性對於台灣具有文化上集體歸屬與認同，以面對的、情感的並且擁有共同文化價值的生活秩序進行某種程度的生產功能，亦須改變傳統文化對於我們的影像，透過發明或改造的過程，重新注入鄉土原本的意涵。透過電影文本的分析，使我們清楚得看到鄉土性對於台灣電影在近幾年來的發展重心，也成為台灣電影新時代的關懷方向。

再者，電影作為一個時代的具體表現，生產出來的鄉土再現，仿若自然而不可避免得透過語言的方式建構出鄉土的形象。在本土論述的推波助瀾之下，台灣社會現象即成為在地性的特色，影像中的鄉土形象，在電影固定的拍攝模式下，轉變成台灣的本土電影，並且在某種程度上與政治發展所形塑的台灣性認同有密切的關係。最後，當「後一新電影」作為文化產業進入在全球文化的脈絡，兩者重層堆積的影像處理，改變新電影以降對於台灣民俗文化的運用，思考影像在民俗文化生產出的鄉土性。作為意識形態的鄉土，在《電哪吒》、《陣頭》、《龍飛鳳舞》中，筆者以為主要是以影像所展現的「地方感」生產出電影論述的鄉土意識。第一部所著重的鄉土比較貼近家的概念，第二部生產出的鄉土具體建構從家延伸到

地方感的鄉土形象，第三部則是將鄉土的形象生產出鄉土性。藉由三部片並置討論的過程，電影敘述的影像或許可以與上述的概念生產出鄉土意識。通過地點(廟宇建築)、記憶(對家庭的嚮往)，它將過去想像成家，作為現實世界的反面，而這種想像就是通過有選擇的記憶、發明和遺忘過去的情景來實現的。故此，《電哪吒》的影像與音樂反復再現廟宇、陣頭、音樂聯結了觀眾對於民俗元素的認知，使得民俗轉化成一種懷舊，更變成「家」的象徵。

從另一個層面討論，有關父子衝突的倫理塑造到民俗作為論述鄉土的變異過程中，即是從「以家鄉、同類、共同體所迴繞出的概念疆界，具有強烈的凝聚力，也有自然發生的排他性。以家鄉、本土、鄉土的熟悉社群所建立的共識，也就是「倫理意識形態的起點」。從劉紀蕙這段話，提供我們反省鄉土性再現的生產意識，《電哪吒》、《陣頭》、《龍飛鳳舞》所要展現的鄉土性，其實具有強烈的排他性。從電影所展現的陣頭文化或歌仔戲文化，台灣文化畫上等號及提供的我們反思的空間。台灣以多元文化著稱的社會情境中，反而框架住自身文化發展的可能性。再者，電影語言幾乎以台語作為出發點，它再再指涉台灣人應該說台語，這才可以體現出台灣文化與台灣的鄉土形象。如《電哪吒》文案以「台灣首部很跩的電影嗨作」、《陣頭》標榜「尬出台灣陣頭文化新生命」與《龍飛鳳舞》所強調的「最道地的草根文化，最感人的在地精神」等運用指涉性的關鍵詞作為電影的宣傳中新。並且，從台灣文化作為倫理建構的再現，是延續著濃厚的父權體制下所進行的。但是，觀眾卻接受這樣的論述觀點，展現在《陣頭》以 3.17 億票房，奪下 2012 年上半年國片票房冠軍。反觀之，台灣觀眾支持以民俗文化為敘述的國片，同時映證巴斯卡的觀點，把敘事看作是一時代之內生命世界的具體表現，也就是把敘事看作是對於文化生活形態、生活過程、意識形態、以及價值觀的具體化。筆者以為，透過《電哪吒》、《陣頭》父子衝突的電影敘述以及《龍飛鳳舞》改造傳統影像的過程，將民俗轉化成對於鄉土的一種象徵性符碼 (symbolic code)，勾勒出文化的相異性，透過寺廟、陣頭文化、台語的使用、父子倫理關係在電影中的使用，使得這個鄉土的形象被陳述出來僵化了新電影時期對於鄉土想像的樣貌，這三部電影，將鄉土的形象趨近單一的過程，也就是台灣「後一新電影」發展鄉土性的弊病。此種鄉土性的再現過程，與本土論述所帶來的巨大影響有著密切的關係，也就是說，電影做為大眾文化，必須在票房上與大眾認知謀合，尤其台灣人民多以台語(福佬話)作為生活母語的使用，電影使用台語的過程中，再現「台灣主要族群福佬人的台灣認同」。另一方面，在台語運用於電影的歷史脈絡中，我們即可將目光拉到台灣 1955 年到 1981 年所生產的台語片時代，尤其是在九〇年代後對於台語片挖掘與重建工作，其目的皆是「試圖重建台灣電影史，更在於廣泛地深入認識台灣本土文化的發展」。但有趣的是，廖金鳳認為台語片具有相當程度的本土文化的意涵，並且在使用台語作為電影的傳遞媒介，顯然提供的是一種特定的族群認同。也就是說，台語的使用在台灣電影史的脈絡過程，標示著文化特殊性的建立，並且在某種程度上塑造集體認同感的文化符碼。

當我們使用台語的過程，也是不斷地自我指涉，我是台灣人，台灣人使用台語的深層意識，是經過歷史堆疊的移情作用。

在全球化與在地化的矛盾特質中，台灣 2008 年後的電影場域占有明顯的論述，它們解強調電影帶來的在地情感與本土趣味的主题，一方面使台灣傳統民間的形象，透過詼諧、逗趣的語言以及俗艷的台客風格，建立起台灣本土的差異，並且企圖營造一種屬於台灣文化的在地情感；另一方面又加強大眾文化流通於全球之間的一致性。蔣勳從大眾文化的角度反省鄉土，認為「文化的鄉土運動，基本上是對本位文化的再體認與肯定，但是它也可能與狹隘封閉的、懷舊感傷的挖掘民俗活動混淆不清」。因此，筆者以為《電哪吒》與《陣頭》皆以陣頭文化作為台灣民俗展現本土文化的力量時，它使觀眾陷入一種民俗文化的支助與愛台灣兩者混淆不清的集體認同感，「日常生活語言與觀念的運用通常使人們產生某種虛幻的感覺，認為社會事實是明白而可知的」。其次，當民俗文化不斷進入守舊與創新的議題時，它使得民俗的形象逐漸轉化成對於自己鄉土認同的集體意識，並且，我們並不會認為民俗文化與流行音樂生產出來的新民俗有甚麼詭異之處，進一步認同，只要影像展現民俗的元素，即是台灣的傳統文化，更進一步再把台灣的傳統文化與台灣的鄉土連結起來。另一方面，《龍飛鳳舞》雖然也有上述的認同機制，但是在影像與音樂的處理上，卻生產出新的民俗文化與地方性轉向的契機。在台灣政府的推動下，台灣電影的發展，似乎也順著這個政策的宗旨進行。不過這也造就，目前台灣電影的拍攝侷限的處境，為得要符合政策亟欲使文化創意產業和傳統產業結合推出國際的方向，因此停留在台灣民俗文化作為電影的元素。《電哪吒》、《陣頭》、《龍飛鳳舞》的電影敘述一方面再現的台灣的文化政策，另一方面又要從大眾文化得到認同，使得民俗變成鄉土意識，又將鄉土意識形成台灣的自我文化想像。在重層堆積的影像處理中，建構出民俗文化的再現與回歸鄉土在全球文化中流動。從電影角色的個體互動，不斷地創造文化，並且同時「透過符號系統發現自我認同與社會認同」。在 2008 年後台灣電影所要建構的鄉土認同，不再是新電影透過台灣鄉土經驗與過去人民記憶，強調台灣不是想像中的中國，更不是 1990 年代的台灣電影透過對於台北的後現代都市空間的呈現台灣已不是想像的台灣。而是，發展成台灣在全球文化下，轉過身觀照自己日常生活的土地。

三·結論

本文以 2008 年至 2012 年之間，台灣「後一新電影」中以民俗文化作為電影敘事主軸的文本。而民俗文化的重要性在於，當轉變成電影符碼後，經由影音的處理，將大量的鄉村符號代入電影的敘事中，使得電影生產出鄉土論述。其中，本文將以電影文本為主，文化創意產業等政策為輔，討論電影的生產內容與文化政策擬定的方向具有謀合的關係。此外，既然「後一新電影」與新電影的文化建構上，有著繼承與斷裂的關係，故此，本文探討前者生產的鄉土論述之餘，亦參

考後者談論鄉土的方式。假若新電影呈現的鄉土，是對過去成長經驗與歷史記憶中的集體記憶，而「後一新電影」則是以當下的社會環境呈現出鄉土的面貌，因此沉重的歷史感並不會展現於後者的鄉土性生產，反倒是偏向「懷舊」的情感。

而文化創意產業政策的擬定目標，提供了另種觀看「後一新電影」生產的軌跡。鑑於該政策強調落實地方與傳統文化產業的活動，以及政府透過各縣市協助拍攝的情形下，縱觀「後一新電影」的影像，大量出現象徵性的地方符號，使得地方成為影像傳達地方感最重要的關鍵。而且，由於文化創意產業著重拓展傳統文化產業，因此從 2008 年至今有關傳統文化的電影敘事，越發偏重以傳統文化作為電影內容的生產模式。一方面這些電影展現出本土性的議題，另一方面卻也將電影發展的走向侷限於類型電影的生產。但也因為如此，鄉土性才會如此濃厚的出現於本文所要討論的電影文本內。

當我們討論《流浪神狗人》與《一席之地》的民俗文化與地方性時，可以看到電影影像開始走向文化創意產業的主旨，也就是地方美學與傳統文藝的發展動向，並且改變了後一新電影與新電影的都市電影，雖然在電影敘事上還是探討都市的光怪陸離作為主軸，但因為民俗文化所產生的地方性，將台北形象模糊化，進一步藉由鄉土性也改變了內在救贖管道的方向。其次，以鄉土性所攜帶而來的記憶作為討論從《生命無限公司》到《父後七日》中的民俗文化與地方性，即可以通過記憶召喚的大眾集體情感，並且又緊密的貼合台灣文化創意產業的政策進行協商與縫合，使得鄉土性通過記憶作為方法交織在民俗文化與地方性之間。最後，本文以《電哪吒》、《陣頭》和《龍飛鳳舞》討論台灣民俗文化再現的意義，通過民俗文化具有的台灣性結合從新電影到後一新電影脈絡中所討論的搖滾樂，觀察到電影音樂使用的轉換，不但凝聚台灣電影近幾年來的民俗文化趨勢，更是透過民俗文化與地方性再現台灣認同的影像活動，但也因為如此使得台灣電影的發展越發僵化。筆者觀察台灣電影從 2013 年開始，上映電影如《阿嬤的夢中情人》、《大尾鱸魚》、《鬥陣ㄟ》與最近入圍第五十屆金馬獎的《總鋪師》等，皆是透過草根性的電影元素搭配台灣特有文化進行展演的作品，不但著重於地方性、民俗文化，並基本上以台語作為主要的語言。若說鄉土性是在陳述一個流動的生產概念，那麼台灣後一新電影需要開展的空間在於李亞梅所言：「從《海角七號》以來，《雞排英雄》、《艋舺》、《陣頭》到《總鋪師》，這種本土類型的電影確實賣座，可是我們不能只有這種類型的電影。同樣地，台灣的商業電影好像有點起色，可是藝術電影也不能偏廢，我們還是要鼓勵這方面有才華的人去拍攝，這種電影在市場上固然非常辛苦，但是不可以只拍商業電影，而沒有全面去探照台灣社會文化的發展，所以在政府的補助政策上，我覺得兩者都要兼顧」。

台灣電影著重於地方性的開發，與全球文化的進程有著很大的關係。當前的電影產業走向，積極開發亞洲電影市場的人口，因此亞洲電影的生產逐步貼向跨

國合資，以及強調亞洲特色的電影內容。台灣電影若要與亞洲電影區分，觀之目前電影的走向，大抵以民俗文化作為區別的方式。並且電影的語言，走向以台語為潮流的定位，從《新台灣電影：台語電影文化的演變與創新》一書中，即可發現，以台語為電影主要的語言發聲，在某種程度傳達出台灣性、草根味與本土性的特質。這也將台灣電影與亞洲電影區隔文化的差異。同樣以台語發音的新電影作品，在美學形式上偏重藝術類型，但反觀「後一新電影」卻以商業電影為主要開拓華語市場的生產模式。在全球文化脈絡的發展下，這不僅將電影與商業進行協商的動作，也透過民俗文化的特質縫合地方的特色。進行協商和縫合的過程中，台灣「後一新電影」展現的鄉土性，逐步進入全球文化的發展，雖說電影可以生產自身文化，強調地方文化的重要以對抗全球文化的同質性，但筆者對於台灣近幾年生產出趨近單一化的電影內容，能為台灣電影帶來新氣息而言，保持著遲疑的態度，也如同李亞梅觀察所言，如何在藝術片與商業片兼具的情況下，開展台灣後一新電影鄉土性的可能。