

國立臺灣師範大學大眾傳播研究所

碩士論文口試本

矛盾、溶解、劃界：
從兩岸合製電影談臺灣觀眾的認同

Mixed Feeling about China:

How Taiwanese Audiences Negotiate Identities in the Era of
Cross-Strait Film Co-production



LEE, CHIA-HSUAN

指導教授：蔡如音 博士

Advisor: Eva Tsai, Ph.D.

中華民國一〇八年八月

August 2019

誌謝

謝謝這 20 位受訪者，謝謝你們無私的幫助，才有這本論文的誕生。一個世代的人，簇擁著不同的理念，而這些分歧，正是這本論文的靈魂。

今天一如繼往地宅在家裡，做些日常瑣事，吃飯、洗碗、看電視、躺在床上吹冷氣……在傍晚六點多，準備出門繼續吃下一餐時，接到 Eva 老師的來信，說她看過論文了，可以跑離校了。整整四年，嘴上砲的、夜裡想的，就是這一刻。而這一刻，真的帶了點魔幻。

這四年，除了年紀快速增長，有點令人措手不及之外，朋友一個個結婚了，也怪讓人恐慌的。對我來說，研究所最令人痛苦的，不是論文有多難產，而是外面的世界一直在變化，而你只能回答：「我還在唸研究所。」

這本論文能夠完成，真的非常感謝 Eva 老師、口試委員、大傳所以及我的家人一路相伴。謝謝 Eva 老師，一遍又一遍的看過我論文的初稿、改過的稿、又改過的稿，直至今日的定稿，我無法想像那需要多麼大的耐心。一路上老師給予的鼓勵、建議、耐心從來不少，以致於我改了我自己的夢想，希望自己未來能成為像 Eva 老師一樣的人。謝謝口試委員魏环老師、昌德老師以及 Kelly 老師給予的建議，讓這本論文得以以更有組織、邏輯的方式呈現。謝謝所上的好朋友一路上相知相惜，霸佔中教室和在立法院工作的時光，都是研究所生涯中，最有趣的回憶！必須特別感謝同學富偉和孟倫在論文上給予的建議和陪伴。謝謝郁凌姊和張姊，有你們的悉心提醒，我才不至於又繼續延畢。特別感謝于瑄的鼓勵，讓低潮總能早一些度過。最感謝的是我的家人，謝謝爸媽給予的金援和支持，願意讓我再繼續闖一闖。

還有很多一路幫忙、鼓勵我的朋友，你們每一個人都是論文書寫這條路上的一盞亮起的路燈，沒有你們我絕對看不清前面，走不到最後。

李佳軒

2019 年 8 月 14 日

摘要

自 2008 年《功夫灌籃》在中國獲得票房的成功後，尋求中國方面資金、人力、拍攝場景的合作已然成為近十年臺灣電影產業擴大市場的重要策略。當臺灣的國片漸漸出現中國演員、簡體字等中國符號以及混合兩岸場景的狀態，被譽為「華語電影最高殿堂」的金馬獎政治風波不斷，跨兩岸藝人也時不時地出現傾中的政治認同／表態，臺灣的年輕觀眾是如何去看待、感受日漸被中國侵蝕／混合的臺灣電影，便是本文的核心關懷。

本研究訪談了 20 位成長於臺灣民主化後並且有在觀看兩岸影視作品的年輕人，針對《被偷走的那五年》、《六弄咖啡館》、《神秘家族》、《吃吃的愛》等四部在內容上有明顯混雜現象的兩岸合製電影，以及金馬獎的政治風波和跨兩岸藝人的政治認同／表態進行討論。本次受訪的對象，除了來自不同領域的背景之外，喜愛收看的影視內容也各有所異，大致上可分為三種不同的面貌：臺灣電影產業相關工作者，包含製片、剪輯、美術、電影部落客等、喜愛觀看中國影視產品的觀眾，包含時裝片、古裝片、獨立電影等、以及其他偏好好萊塢巨製和日韓電影的觀眾。

本研究將觀眾同時具備的政治化公眾身份揭露出來，在合製電影、金馬獎等兩岸並存的空間當中，觀眾與政治化公眾兩者的角色將如何協商，以及對於中國文化產品的認同與傳統的國族認同之間會產生什麼樣的關聯。

研究發現，本次的受訪對象即便都成長於民主化的時代，卻因著喜愛收看的電視電影內容、文化資本以及與中國的互動經驗，這群臺灣年輕觀眾對於兩岸合製電影以及政治攪動影視產業的風波，持有了各種不同的解讀脈絡。喜愛觀看中國影劇的臺灣觀眾，明顯地能夠適應兩岸的演員／口音以及場景混搭的狀態，這群觀眾面對跨兩岸

藝人傾中的政治認同／表態也展現較高的包容。對於注重電影的觀眾來說，則展現出「藝術應該超越政治」的價值，拒斥「政治黑手」伸進電影的「殿堂」當中。而沒有對中國影視產品有特殊的觀影偏好以及僅將電影視為休閒娛樂的觀眾，在面對混雜兩岸的電影文本時則展現出較高的民族主義情緒，以及國族認同是不可被協商的態度。

關鍵字：兩岸、合製電影、金馬獎、文化認同、國族認同、臺灣觀眾



Abstract

Since cross-strait co-production film *Kung Fu Dunk* succeeded at the box office, seeking cooperation opportunities with China become the most important market strategy of Taiwan film industry. Taiwanese film started incorporate the actor/actress from China, simplify Chinese characters and scenes combined with Taiwan and China. Besides, the Golden Horse Awards which be known as the most important film festival of Chinese-language Cinema was caught up in by the cross-strait political issue. At the same time, more and more cross-strait actors/actresses stated the political identity of Taiwan is a part of China. This thesis talks about how young Taiwanese audiences feel while Taiwanese film “invaded” by China.

This thesis interview 20 young Taiwanese who have experiences of watching cross-strait co-production film and grown-up after Taiwan became a democracy country. This study specifically discusses four cross-strait co-production film, *The Stolen Years*, *At Café 6*, *The Mysteries Family* and *Didi's Dream*, and the political debates of the Golden Horse Awards as well as the political identity of cross-strait actor/actress. The interviewees could be divided into three groups: first group is whose work relative to the film industry, the second group is the audiences who enjoy China’s drama and film, and the third one is who prefer other types of the movie including Hollywood, Japanese and Korean.

This study reveals that an individual has multiple characters, such as an audience have its political ideology. How Taiwanese audience negotiate their identity while watching the cross-strait co-production film? What is the connection between cultural identity and national identity?

Although the interviewees were all grown up in Taiwan’s post-martial law, democracy era, they still have different interpretations about the cross-strait co-production film and the political issue in the film festival. This phenomenon indicates cultural identity, cultural capital and experiences of interact with China bring huge impact. For those Taiwanese audiences who enjoy China’s drama, apparently, they have more tolerance for Taiwanese film mixed with China’s culture and the China-bound career migration of Taiwanese actors

and actresses. For those audiences who pay attention to movies, they are more critical of how politics influence movies. For those audiences who prefer Hollywood, Japanese, Korean movie, they demonstrate stronger nationalistic sentiments while watching the film mixed cross-strait culture and a non-negotiable attitude of national identity.

Keywords: Cross-strait, Co-production Film, Golden Horse Awards, Cultural Identity, National Identity, Taiwanese Audience



目錄

第壹章 緒論	1
第一節、研究動機：兩岸合製電影的爭論.....	1
第二節、研究背景：從東亞合製到兩岸.....	4
第三節、研究目的與問題意識：顯影臺灣觀眾.....	8
第貳章 文獻探討	11
第一節、華語電影的詮釋與想像.....	11
第二節、兩岸的電影交流與合製.....	16
第三節、多重身份下的認同：同時作為閱聽人與臺灣人.....	19
(一) 影視與認同：閱聽人與跨國文化的進入／入侵	
(二) 臺灣影視工作者在中國：備受檢驗的政治／身份認同	
(三) 臺灣認同與中國因素	
第四節、香港啟示錄：以中港合製電影／歷程為鏡.....	34
第五節、研究問題.....	39
第參章 研究方法	43
第一節、研究者位置.....	43
第二節、研究方法與執行.....	45
(一) 深度訪談法	
(二) 受訪對象與訪談操作	
(三) 受訪者概述	

第肆章 誰才擁有「國片血統」？	58
第一節、合製片如何能接軌國片？	59
(一) 《被偷走的那五年》	
(二) 《六弄咖啡館》	
(三) 《神秘家族》	
(四) 《吃吃的愛》	
第二節、低俗國片與反國片	81
第三節、國片的延伸——一種例外狀態？	84
第四節、小結	89
第伍章 觀眾與政治化公眾的角色協商：談金馬獎與跨兩岸藝人的身份／政治認同	92
第一節、民族競逐的金馬獎	93
(一) 為什麼獎項都頒給中國人？	
(二) 傅榆的發言錯了嗎？	
(三) 我們僅存的金馬獎	
第二節、我來自「中国台湾」	104
第三節、小結	109
第陸章 結論	111
參考文獻	117
附錄一、訪談提綱	128
附錄二、研究參與者訪談同意書	130

表目錄

表一、2008 年至 2017 年兩岸合製電影列表	6
表二、臺灣民眾臺灣人／中國人認同趨勢分佈.....	30
表三、香港電影票房分佈.....	37
表四、2016 年至 2017 年底臺灣人的認同變化與年齡交叉表	47
表五、受訪者基本資料.....	49
表六、《被偷走的那五年》演員名單.....	63
表七、《六弄咖啡館》演員名單.....	69
表八、《神秘家族》演員列表.....	73



第壹章 緒論

第一節、研究動機：兩岸合製電影的爭論

中國市場那麼大，融合這種元素錯在哪裡，好萊塢一堆美式難笑幽默，一堆人還不是很開心，換成中國就一堆覺青崩潰（Sawilliam，2017年01月30日）。

2017年，PTT¹的【電影版】對於臺灣導演陳玉勳的電影《健忘村》（2017）充滿了兩極化的討論，有人認為這是臺灣版的《讓子彈飛》²，除了富有寓意之外，在電影製作上有中國資金的協助，大幅提升了臺灣國片的品質。而另一派則是認為這部電影具有反烏托邦的思想，雖為臺灣導演執導的電影，卻因為中國資金的投入而充滿了中國色彩，甚至批評它是中資統戰的作品。在這個論戰中，臺灣的電影閱聽眾對於電影的資金來源是具有意識與立場的，並且以之區分電影的意圖與身份。

《健忘村》講述了在明末清初的一個小村子裡所發生的故事。一個外來的天虹真人—田貴（王千源飾）帶著他的「忘憂神器」來到了這個村莊，並用這個神器將全村的村民都洗腦了，也因此田貴當上了村長，並娶了村裡最美麗的女子秋蓉（舒淇飾）為妻。直到秋蓉發現忘憂神器的秘密，知道了全村的人都被田貴所騙，然而秋蓉接下來的所作所為並不是幫村民恢復記憶，而是再次幫村民洗腦，這次，換她當上了村長。這部電影於屏東恆春搭景拍攝，製作成本耗資三億，集結兩岸當紅的演員卡司舒

¹ PTT 為目前臺灣最大的電子布告欄系統（BBS），是一種較早期的網路論壇。目前 PTT 擁有超過 150 萬個註冊會員，以及 2 萬個不同主題的看板，為目前最多臺灣人使用的網路論壇。

² 由姜文執導的中國電影，於 2010 年在中國上映，票房與口碑極佳，被認為是影射了中國當今社會亂象與人生百態的一部兼具黑色幽默與諷刺的電影。

淇、張孝全、王千源等，可以說是近年來最高規格的國片（放映週報，2017年1月26日）。

始料未及的是，兩岸觀眾對於這部電影的討論，反而聚焦在它可能傳達的意識形態，以及它的資金來源。《健忘村》擁有中國最大的影視集團—萬達影視加入投資，本能在中國獲得較高的排片率，然而在電影上映之前中國網民開始瘋傳一篇名為〈台灣反服貿導演的《健忘村》大年初一上演，真以為大陸人民都健忘？〉的文章，抨擊《健忘村》導演陳玉勳曾參與太陽花學運是台獨份子，卻拿了中國的錢來拍片。中國網民的怒火延燒非常快速，為了替電影止血，陳玉勳公開澄清自己並不是台獨人士，也不支持台獨，然而這個聲明並沒有挽回中國網民的認同，萬達影視還是退出了第一出品方，最後，《健忘村》在中國的排片率降到了1%以下（端傳媒，2017年3月17日）。更慘的是，這份無法澆熄中國網民的聲明，卻燃起了臺灣網友的憤怒，認為他為了錢向中國屈服（自由時報，2017年1月5日）。

兩岸合拍電影備受檢視的並不只有創作者、投資者的政治意識正不正確，對於電影文本內容的安排，一不小心也會落得一片罵聲，尤其演員的大陸口音、場景安排的錯置，以及突如其來的中國元素最容易觸動臺灣觀眾的神經。近年來在PTT上以及媒體輿論中被熱烈討論的例子有《六弄咖啡館》（2016）起用了中國演員董子健以及香港演員顏卓靈飾演了高雄在地的學生，男主角用大陸腔硬是操起了台語髒話；《神秘家族》（2017）在臺灣東部取景，卻想營造故事是在中國某鄉間發生的；《吃吃的愛》（2017）故事設定在臺北的場景卻突然出現了簡體字。

到底是臺灣觀眾的神經對於任何中國的事物過度敏感？還是合製電影的製作模式終會失去文化的本真性，而使各方都無法認同？Lee（2007）指出在合製電影中，創作

者會想創造出普世都能夠共享的情感經驗，以擴大電影市場，然而在創造出一個融合不同文化的空間時，無論有意或無意，往往都會進一步調動國家的民族和歷史情感。

然而，中國市場已經是臺灣電影產業無法丟掉的（端傳媒，2017年3月17日）。無論是靠出口臺灣電影至中國，還是靠兩岸合拍電影，都無法避免為了進軍中國市場，而將電影調整為可以符合中國的口味，這也是令香港電影反思已久的大陸化

（Mainlandization）現象。香港電影產業為最早進入中國市場的電影體系，他們在中國進行了大量的合拍計畫，根據 Szeto 與 Chen（2011）的研究，中港合製的電影於 2001 年開始進入了中國的十大票房中，更於 2004 年開始，中國每一年的十大票房榜中，中港合製的電影就佔了 4~6 部。然而 Szeto 與 Chen（2011）也進一步指出，雖然香港與中國簽署了 CEPA³，香港電影出口至中國可以不用受到配額限制，然而中國的審查制度卻是一把扼殺香港電影進入中國市場的利刃，中港合製的電影因為必須受到中國官方的審查制度束縛，其電影的創意是高度被限制的，對於香港電影產業而言，中港合製可說是毫無貢獻，只是讓一小部分的演員、導演、製作人獲利而已。香港電影大陸化的結局，會不會就是臺灣電影不斷向中國傾斜的未來預兆？

更甚者，中港合製的電影雖未獲得香港人的青睞，但在中國仍具有票房上的成功（Szeto & Chen, 2011），而臺灣與中國的合製電影卻是在中國頻頻失利（娛樂重擊，2016年1月14日），由此可見，中國電影市場的大門似乎不是誰都能輕易敲開的。兩岸合製電影不僅在中國市場失利，同時也被批評失去了臺灣的主體性、變得四不像，而被認為本該支持臺灣電影的國片輔導政策，也因此被批評淪為在為以對岸為主體的華人電影抬轎（風傳媒，2016年12月21日）。

³ CEPA 中文名為《內地與香港關於建立更緊密經貿關係安排》

汪宏倫（2012）指出臺灣有一種「國際孤兒」的憤慨情緒，以及害怕從「地圖上消失」的焦慮，而中國被認為是使臺灣落入如此困境的兇手。臺灣觀眾對於兩岸合製電影的感受，無論在合作發展上，或電影文本的解讀上是不是也回應了這種焦慮？一種害怕臺灣的本土性、主體性被排擠消失的情緒。

第二節、研究背景：從東亞合製到兩岸

東亞電影合製歷程的發展較拉丁美洲、歐洲等其他地區來得晚，一方面是因為包含日本、韓國、臺灣、中國、香港在內的東亞國家／地區，在影視產業的發展上，都以自身的國內市場為主，而另一方面則是這些國家為了在文化上保全國家獨有的特色或身份，而對國內的文化產業採取了保護主義。1990年代是法規開始鬆綁以及政策導向市場開放的時期，東亞的觀眾不再對來自好萊塢的電影感到陌生。開放影片進口之後，原本在國家保護主義下的國內電影產業不敵好萊塢電影的圍攻而逐漸瓦解，走上了生死存亡的關頭。終於，東亞各國意識到在文化產業上的「鎖國」並不能與來自好萊塢的文化產品競爭，為了能在好萊塢電影圍攻之際生存下來，也為了能夠擴大本國影視產品的市場，除了開始將影視產品輸出到其他東亞國家之外，電視、電影的製作也開始跨出了國家的疆界，在90年代末期，亞洲區域內的跨國合製更轉向了泛亞洲的合製，瞄準了更大的區域市場，甚至是全球市場（Jin & Lee, 2007；戴樂為、葉月瑜，2011）。

泛亞洲電影以不同維度進行著，除了跨國投資外，也包含了人才分享、共同製作等（Jin & Lee, 2007；戴樂為、葉月瑜，2011）。戴樂為與葉月瑜（2011）指出，泛亞洲電影的興起是因為個別國家電影的沒落，伴隨著中國大陸90年代末期經濟開放，以及亞洲區域內出現了制度化的區域會議，為共同集資和跨國行銷提供了更可靠的模式。文化區域化也在東亞國家大規模的經濟、政治合作中展現多維度的文化影響。

而在這個全球化浪潮下，東亞電影合製興起的 1990 年代，臺灣電影在哪裡？臺灣電影也從在地走向了全球嗎？魏玓（2004）指出，臺灣電影產業曾以三種方式走出國家的地理疆界，第一類型始於 1980 年代臺灣電影新浪潮的導演，如楊德昌、侯孝賢、蔡明亮等人，以藝術電影在國際影展上嶄露頭角，並獲得外國資金而得以繼續創作；第二類型為出走勞動力加入好萊塢電影工業體系，如李安；第三類型為與好萊塢合作，成為好萊塢進軍東亞市場佈局下的「承包生產商」，如陳國富《雙瞳》。然而這些例子都僅是少數，不足以撐起整個臺灣電影產業。

雖然臺灣電影／電影工作者從 80 年代有了走向國際的幾種途徑，但是在這一波 90 年代東亞合製電影的浪潮中，卻難以見到臺灣的蹤影。起因於臺灣 90 年代的導演受到 80 年代臺灣電影新浪潮的影響，進而選擇了藝術導向、表達個人思想的電影導向，他們放棄了拍攝商業性質的國產片，使得來自於香港的「國片」以及好萊塢電影填滿了臺灣觀眾的螢幕（戴樂為、葉月瑜，2011；盧非易，1998）。

2008 年的《海角七號》被認為是重新開啟臺灣國片復興的契機，所激起的「看國片」、「愛臺灣」的行動也讓接下來的幾部臺灣國片《囧男孩》（2008）、《九降風》（2008）、《亂青春》（2009）等受到關注，雖然《海角七號》（2008）的成功，並不能直接等同於臺灣國片的復甦，然而它的確重新填補了臺灣觀眾的「國片」想像，使得臺灣國片不再是來自於香港的華語電影了（聞天祥，2012；彭小妍，2010；蔡惠婷，2015）。

2008 年除了是《海角七號》的時代，開啟了臺灣的國片是否開始復甦，以及臺灣是否進入了後新電影時代的命題之外，與此同時，臺灣與中國的合製電影也開始快速成長。兩岸電影的合製模式被魏玓（2006）列為第四種臺灣晚近走向全球化的策略，而此種策略也有別於上述三種的國際合作模式：尋求外國資金挹注作者電影、加入好

萊塢，以及為好萊塢代工。在尋求中國大陸方面資金、人力與拍攝場景合作的兩岸電影合製，是以市場為導向，並且是臺灣具有主動性的一種模式。

兩岸合製電影在 2008 年開始大幅成長，2010 年達至 5 部，逐年增長，最高峰出現在 2012 年，當年出現了 13 部兩岸合製電影。於 2013 年開始下降，但於 2016 年以前，每一年都維持在 7 至 8 部電影產量左右。

表一、2008 年至 2017 年兩岸合製電影列表

年度	電影片名
2008	功夫灌籃
2009	白銀帝國
	刺陵
2010	近在咫尺
	背著你跳舞
	愛情鬥陣
	劍雨
	戀愛通告
2011	大笑江湖
	星空
	戀愛恐慌症
	五月天追夢 3DNA
	那一年在西藏
	如夢
	老夫子之小水虎傳奇
	麵引子
2012	女朋友。男朋友
	台北飄雪
	花漾
	為你而來
	追愛
	痞子英雄首部曲：全面開戰

	飲食男女：好遠又好近
	愛
	搶救老爸
	新天生一對
	寶島大爆走
	寶島雙雄
2013	101 次求婚
	天台
	小時代
	瑪德 2 號
	小時代：青木時代
	被偷走的那五年
	對面的女孩殺過來
2014	冰毒
	等一個人咖啡
	大宅們
	軍中樂園
	痞子英雄：黎明再起
	寒蟬效應
	相愛的七種設計
2015	大囍臨門
	滿月酒
	風中家族
	刺客聶隱娘
	落跑吧！愛情
	我們全家不太熟
	重返 20 歲
	我的少女時代
2016	六弄咖啡館
	一路順風
	一萬公里的約定
	最萌身高差
	22 個男人（購物女王）
	我的蛋男情人

	謊言西西里
	櫥窗人生
	萌學園：尋找磐古
2017	健忘村
	吃吃的愛
	以愛為名
	神秘家族
	最完美的女孩
	相愛相親

資料來源：臺灣電影年鑑 2008~2017，本研究自行整理。

東亞合製電影興起，開展了東亞文化區域化的發展，而兩岸合製電影的興起，不啻也是兩岸文化區域化的展現。在兩岸合製電影中，協調出了什麼樣的空間，能夠同時得到兩岸觀眾的認同？國家雖在跨國的電影合製中扮演了重要的角色，文化區域化卻是由下而上形成的現象，是由市場以及社會所決定的（Jin & Lee, 2007），電影觀眾對於合製電影的回應也因此變得至關重要。

第三節、研究目的與問題意識：顯影臺灣觀眾

在談電影研究時，研究者在意的往往是產業、螢幕文化、電影敘事、作者意念等等的問題，電影觀眾似乎是參與其中卻無聲的一群人，臺灣的電影閱聽人研究是非常少的，尤其再扣除針對閱聽人消費行為與動機等，以市場為目的的量化研究之後，對於電影閱聽人輪廓的描繪更是屈指可數。然而，文化是多維度的，人的角色也是，我們可以將這群觀眾視為是電影市場的消費者、電影銀幕下的觀眾，也可以將他們視為是電影再現的主角、網路上的鄉民、害怕／期待中國的臺灣人，每個角色都可能有其不同的意義與行動。

臺灣的電影觀眾對於兩岸合製電影到底抱持著什麼樣的感覺？網路上的鄉民回應是臺灣人普遍共有的情緒嗎？為了理解臺灣觀眾對於兩岸合製電影的共同感受以及回應，我採用了文化研究中「感覺結構」的概念作為想像問題的起點。

感覺結構（Structure of Feeling）由英國左派學者雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）所提出，這個概念被用來理解文化與情感是結構性的力量，而這個結構性的力量可與經濟、政治結構一樣具有相當大的影響力（Lee, 2015）。在 Williams（1977）《馬克思主義與文學》（王志弘譯，1995）中說明：「感覺結構可以定義為溶解狀態的社會經驗，與其他社會語意形構不同，後者是已經沉澱，而且比較明顯與立即可知。」感覺結構雖為具有形體的結構，卻是在溶解狀態中的，因此它是具有可塑性／流動的形體。簡單來說，感覺結構意指於思想或意識的形塑過程中，人們在客觀結構與主觀感受之間，會突出自己的情感和經驗，而這些被視為較不理性的感覺，它們之間有著相互扣連的張力（汪宏倫，2012）。除此之外，感覺結構是偶然形成的，往往表達了一個年代或時代，超越了特定政權、國家與階級，但是我們也能夠於某些特定的時間點，於政權和國家內找到例證（Clarke, Hoggett & Thompson, 2006）。

承上述所說，感覺結構表達一個時代共有的情感，而這個情感會隨著時間不斷變動，因此，這個感覺結構在什麼時間點發生就變得重要。兩岸合製電影在 2008 年之後開始快速成長，回顧了 2008 年的兩岸合製電影《功夫灌籃》在 PTT 版上的討論，唯一出現對於這部電影「身份」的質疑只有以下的推文：

benjamin0126:這部是港片不是國片呀

推 shangchin:請問樓上是從哪去定義它是港片?

推 shangchin:出品電影公司是臺灣的 導演是臺灣人 主要演員多為臺灣人

→ shangchin:到底可以從哪裡去定義它是港片阿?

在距離《功夫灌籃》十年後的今日，合拍電影已無法被冠上「國片」的光環去呼籲臺灣觀眾支持國片。臺灣觀眾對於國片的認同來自於對電影呈現內容的熟悉感（蔡惠婷，2015），而臺灣與中國合製的電影混雜了兩岸的元素，企圖去創造一個可以吸納更廣大市場的电影空間，在以經濟市場為前提的操作下，這樣的手段常常無法說服在地的觀眾，文化折扣（cultural discount）的風險也因此加劇（Lee, 2007）。

兩岸合製電影中的文化間隙、混雜到底帶來了什麼樣的影響？當中國作為一個與臺灣有著特殊政治關係的國家，國族情感是否調動著臺灣觀眾對於兩岸合製電影的情緒？在什麼時間點或歷史脈絡下，臺灣觀眾開始出現了對於兩岸合製電影中使用中國元素的反感與矛盾情緒？



第貳章 文獻探討

以「何謂華語電影？」作為文獻探討的起點，在第一節中釐清臺灣學界、中國學界以及海外學界等三種不同位置對於華語電影一詞的詮釋與想像。第二節梳理兩岸合製電影的發展脈絡，以協助理解當下的兩岸電影合製樣貌。誠如第一章所述，兩岸合製電影在內容的操作上，時常激起臺灣閱聽人的反彈，在面對臺灣與中國大陸之間的關係，認同問題是驅之不散的幽靈，因此以第三節爬梳「認同」的概念，並進一步理解在臺灣社會當中，認同如何在影視、跨兩岸明星以及國族的議題上使力。第四節則爬梳香港對於中港合製電影反思的文獻，以香港的電影合製經驗作為參照對象，期望在兩岸合製電影與認同的問題上開拓更深層的反思和對話。最後，於第五節中具體提出本研究的研究問題。

第一節、華語電影的詮釋與想像

魯曉鵬在一篇名為〈海外華語電影研究與“重寫電影史”〉（劉桂清編，2014）的訪談中開宗明義的說明了以「華語電影」作為研究框架的三條路徑，分別為1990年代以來的港台中文學界、1990年代以來的海外英文學界以及當今的中國學界。

「華語電影」一詞出現於90年代，起因於80年代的臺灣、香港和中國相繼發生了電影新浪潮運動，涵蓋兩岸三地的中文電影研究因此而展開。有別於用單一國家作為區別的電影，譬如：法國電影、日本電影、印度電影等，港台學界希望以語言共同體的角度，讓兩岸三地的學者能一同去討論臺灣電影、香港電影與中國電影，因此啟用「華語電影」以展開中文學術的跨國／地交流，以及「找尋一個自主的電影論述」（葉月瑜，1999；陳林俠，2015；李天鐸，1996）。

在 90 年代的港台中文學界的脈絡中，以李天鐸所編的《當代華語電影論述》（1996）以及鄭樹森所編的《文化批評與華語電影》（2003）被視為早期討論華語電影較具影響力的著作（陳犀禾、劉宇清，2007；劉桂清編，2014）。

在李天鐸所編的《當代華語電影論述》中，說明到「華語電影」一詞的啟用始於 90 年代，原因為在 80 年代時兩岸三地在社會經濟的發展，以及電影創作上都出現了前所未有的變動，臺灣學者期冀以「華語電影」作為更宏觀的框架去檢視中國、臺灣以及香港在電影的文化顯意與整體社會之間的互動。在 70 年代末期，臺灣從以往只在意經濟利益的追求，逐漸開始重視自身的政治權利，而開啟了一系列的抗爭運動，如美麗島事件使民間社會與統治階級產生撞擊，在電影方面，名為臺灣新電影的浪潮也在此時展開。此時期的中國則經歷了文化大革命，開始轉向新的政治經濟方向，新崛起的中國第五代導演，如張藝謀、陳凱歌也引起了國際關注。而香港則在中英談判的過程，以及九七大限的確立中懷揣著集體的危機感，使得香港電影出現了變革（李天鐸，1996；石琪，1996）。

然而兩岸三地在 80 年代的發展無論在政治經濟、社會或者是電影產業上似乎都沒有太大的交集，為什麼需要以華語電影這個「大遠景鏡位⁴」去同時檢視中國電影、臺灣電影與香港電影呢？在廖炳惠（1995）〈文化批評與華語電影－媒體、消費大眾、跨國公共領域〉的導論中可以獲得解答。站在臺灣的立場上，兩岸三地確實存在著文化差異以及「剪不斷理還亂的生命共同體⁵」，在電影的範疇中也呈現了複雜的互動。相同文字、語言的使用以及華人的跨國資本為兩岸三地的牽連形成了「大中華」、「文化中國」、「華人經濟圈」的想像（廖炳惠，1995）。臺灣學者提出華語電影的

⁴ 借用自李天鐸〈緒論：找尋一個自主的電影論述〉中對於華語電影一詞意義的闡述

⁵ 借用自廖炳惠〈文化批評與華語電影－媒體、消費大眾、跨國公共領域〉中的論述

研究框架，正是要理出在電影中因為華人跨國／地資本而形成的「大中華」想像下，各國／地的文化認同差異以及其中交纏不清的性格。

而在上述的研究框架之下，華語電影的研究範疇主要以在中國大陸、臺灣、香港以及離散華人以中國方言為主所拍攝的電影，另外也包含這些地區與其他國家的電影機構所合作拍攝的跨國電影（Lu & Yeh, 2004）。

臺灣在 90 年代提出華語電影的典範之後，零星的批評如唐維敏（2003）認為華語電影一詞是臺灣學者在面對西方給予中國較多的關注時，所使用策略性的另類發言位置，能夠在名稱上避免被中國「統一」，又同時保有與中國語言、文化之間的共通性。而江凌青與陳建光（2015）更進一步的指出，華語電影研究仍是充滿斷裂與空缺的，當臺灣、中國、香港、新馬等離散華人，因著同文同種和政治因素被劃入華語電影的研究範疇時，華語電影的研究便逃脫不出圍繞著民族、國家與歷史而展開的討論，以及總是試圖找出一個屬於中國／華人的樣貌的命運。而正是江凌青與陳建光所指出的這個華語電影無法逃脫的命運，讓作為華語電影主體之一的中國大陸，在近幾年對於華語電影的概念吵得沸沸揚揚。

中國學者陳林俠（2015）區分出五種使華語電影在中國仍備受爭論的概念。第一為華語電影與中國電影在英文翻譯上的混淆，「Chinese」同時對應到了中國與華語。第二為從表面上來看將兩岸三地的電影去政治化，但實則為另一種政治話語。第三為華語電影指涉的對象含糊，中國學界認為華語電影一詞的出現只是為了因應兩岸三地出現的電影合拍現象，直至近期華語電影一詞所容納的電影卻被提高至超越中國電影的範疇。第四為中國電影的研究本身就具包容性，包含著兩岸三地甚至是海外華人所產製的電影，不需要華語電影這樣的名詞來詮釋相同的電影範疇。第五為同時將能夠行銷全球的華語電影如《臥虎藏龍》、《色戒》、《一代宗師》、佔據中國國內大量

市場的中港合拍片如《功夫》等，以及無法行銷全球且非合拍的純粹中國電影納入「華語電影」的範疇，會使得中國電影越趨邊緣化的位置。

針對中國學術界對於華語電影的爭論，海外的中國學者張英進（2016）批判這些爭論又把中國性以及中國認同倒退回單一的思維，一種「黨要求的大寫的『主體性』」。提問圍繞著以中國為唯一主體的想像而展開，部分中國學者當今所爭論的問題即是一為什麼需要以華語電影去代替中國電影？

而願以華語電影作為討論框架的中國學者，則強調著「華語電影」一詞與全球化、市場以及作為一個與好萊塢對抗的東方文化下的意義。陳旭光（2014）認為華語電影這個詞語是必須建立在大中華經濟圈的條件上，跨越地域的電影合拍模式使兩岸三地走向了合作與融合，同時伴隨著「大中華文化圈」的強勢崛起。兩岸三地的電影產業為了抵抗好萊塢電影的強烈攻勢，打出了「華語電影」、「大華語圈」的行動與口號，希望能夠藉由共通的語言來淡化國家的疆界和提升文化同一性的認同（黃含，2014）。有了好萊塢作為共同敵人的想像，黃式憲（2008）也提出他所認為的華語電影核心問題在於「如何堅守自身民族文化的主體性，並在銀幕上塑造出經得住歷史／審美雙重考驗的中國（或華人）藝術形象來」。在這類的論述中，將華語電影想像成了全球化下的產物，因著跨國合作的市場操作模式，將兩岸三地，甚至是海外華人納入一個屬於「大中華」的市場，而所謂的華語電影也被認為乘載的是一個「大中華」的文化。即使褪去了政治意識，即香港、臺灣都屬於中國一部份的問題，華語電影對於中國在市場以及文化上的意義仍還是走向了一個大寫的「主體性」。

西方對於華語電影的研究，則關注著 1949 年後的中國。以中國大陸的社會主義、臺灣的資本主義以及香港作為殖民地的視野，去看待華語電影中的美學、意識形態以及社會之間的異同（Browne, 1994）。

自華語電影一詞提出之後，經歷了二十多年，直至今日關於華語電影的意義、研究範圍與框架，還是如江凌青與陳建光（2015）所說的，仍是一幅混亂的座標。然而，關於中國、臺灣、香港以及其他離散華人的電影研究，更不僅僅止於華語電影以及民族電影的研究典範。

關於當今的華語電影研究可以分為四種典範，分別為中國民族電影（Chinese National Cinema）、跨國中國電影（Transnational Chinese Cinema）、華語電影（Chinese-Language Cinema）與華語語系電影（Sinophone Cinema）（Lu, 2012）。既有的中國電影史編纂主要就是依循著民族電影典範在進行，而這種典範的問題在於無法應付全球化時代下民族電影的疆界在哪裡的問題；跨國電影的典範則是被魯曉鵬認為是唯一能夠去理解華語電影下，中國、臺灣、香港等三地的資本流動、國族意識都無法被單一的中國性簡化與收編的典範；華語電影典範則誠如上述所說，是能夠繞過民族國家的地緣政治僵局去討論中港臺三地的電影典範；而華語語系的啟用，則是為了批判中國性的霸權，因此將研究關注於位於帝國邊緣的華語語系文化（Lu, 2012；江凌青、陳建光，2015；史書美，2017）。

Berry（2017）以跨國／地的觀點去敘述華語電影史上主要的三次跨界，第一次為1920年代至1940年代以上海為主要的電影產製基地，當時上海所產製的電影銷售至跨國的華語電影市場；第二次為冷戰時期，華語電影市場因著政治情勢與意識形態劃成兩邊，一邊為向中國大陸靠攏的左派電影，而另一邊則是向香港及臺灣靠攏的右派電影；第三次為當代全球化下所形成的以跨國華語市場為導向的電影工業。而這華語電影第三次的跨界，也正是無論使用哪一種研究典範，臺灣現在必須去面對的問題：一個華語世界中，以中國－北京為中心的跨國／地「Chollywood」正在改變著中港台三地的電影工業型態。

第二節、兩岸的電影交流與合製

合製電影興起於二次世界大戰後的歐洲，目的是為了開拓電影市場。而好萊塢也利用了合製電影去拉近與合製國之間的文化接近性，作為好萊塢電影進入他國市場的管道。部分學者認為合製電影除了能夠擴大市場之外，還有許多不同的優勢，譬如籌措資金、降低風險、享受合作國家在政策上的優惠、不受進入其他國家的配額限制等（尹鴻、何美，2009；魏玟，2006）。

Miller, Govil, McMurria 與 Maxwell（2001）將國際的電影合製模式分為條約合製與股份合製。條約合製指參與合製的兩國或以上的政府主動參與，訂定條約、投入公共資源、提供輔導政策等，促進雙邊或多邊國家進行電影合製。而股份合製則為跨國私人企業之間的電影合作行為。臺灣與中國大陸的電影合製歷程，由最初的私人企業以股份合製模式進行嘗試，直到2009年後臺灣政府也開始訂定政策鼓勵兩岸合製，除此之外，在2010年兩岸所簽訂的「海峽兩岸經濟合作架構協議」（Economic Cooperation Framework Agreement，簡稱ECFA）也為臺灣電影進入中國市場帶來更大的優勢。

自1949年中華民國政府遷台之後，兩岸在影視產業上可說是毫無交集，直到80年代後才稍稍融冰，具體實踐在1983年上海電影廠將臺灣作家林海英的《城南舊事》搬上銀幕並在國際間獲獎，以及中國與香港、日本等其他地區／國家合製的電影在臺灣民間以錄影帶的方式進行傳播（李道新，2005）。兩岸真正開啟交流的轉捩點，必須被歸因在1987年的臺灣解嚴，黨禁、報禁的開放，間接的開啟了兩岸文化交流的可能性，雖然當時的臺灣電影工作者尚無法去中國大陸拍片，然而國民黨政府對於去中國大陸取景的限制則有逐漸放寬的趨勢，並於1989年公布了〈現階段大眾傳播事業赴大陸地區採訪、拍片、製作節目報備作業規定〉的法案，朱延平導演所執導的《傻龍出海》（1989）即為臺灣第一部到中國大陸拍攝的電影（彭向羣，2013）。

解嚴初期，臺灣民間對於與中國大陸交流充滿殷切的期待。1990年代集團的創辦人邱復生便成立了臺灣第一個與中國大陸的電影交流團體－中國兩岸影藝協會。該協會於1992年時，不但促成了中國大陸電影來台拍攝的首例，該年也與中國大陸的中華文化交流與合作促進會在北京舉辦了第一屆的〈海峽兩岸影藝屆交流座談會〉，其後還有1993年於臺北舉辦的〈首屆海峽兩岸電影展〉。在臺灣尚無法直接投資中國影業時，邱復生便在香港成立了年代電影公司，以臺灣資金於香港中轉間接投資了中國大陸導演張藝謀的電影《大紅燈籠高高掛》（1991）與《活著》（1994）（梁良，2010），除了年代集團之外，由徐楓領軍的湯臣電影公司也在香港成立公司，投資中國大陸的導演陳凱歌，著名的出品電影有《霸王別姬》（1991）與《風月》（1996）等，這些電影讓中國第五代導演在國際的電影節中嶄露頭角。除此之外，臺灣電影《媽媽！再愛我一次》於1990年時也在中國開出亮眼的票房，使得臺灣電影產業對於中國大陸的市場充滿了信心（孫慰川，2008）。

80年代末期、90年代初期臺灣的電影產業一片低迷，臺灣資金紛紛「錢」進香港，投資中國，此時期出現了幾種不同的兩岸合拍模式，包括「臺灣出資中國攝製並在中國取景」、「臺灣出資臺灣攝製在中國取景」、「臺灣資金香港攝製在香港取景」、「臺灣資金香港攝製在中國取景」。《滾滾紅塵》（1990）、《大紅燈籠高高掛》（1991）、《五個女子和一條繩子》（1991）、《霸王別姬》（1991）、《上海假期》（1991）、《紅玫瑰與白玫瑰》（1994）、《活著》（1994）、《風月》（1996）等都是此時期的兩岸合製電影（孫慰川，2008）。

然而，看似風生水起的兩岸電影合製其實並不順遂，除了在兩岸的政策法規以及意識形態與政治情勢下舉步維艱，更有兩岸的文化差異和藝術認同等因素參雜其中（王麗珠，2005）。焦雄屏（2011）以臺灣電影《飛天》（1996）的案例去說明了此

時期的兩岸合製窘境。《飛天》的劇本原先已經通過中國當局的審查才進行拍攝，然而在拍攝完畢之後再次送審時，卻遇到了1996年〈長沙電影會議〉中國當局在電影政策上的轉變。中國當局希望電影呈現出改革與繁榮的中國，而《飛天》則因為闡述關於民間信仰的內容，被指控為「迷信」的展現，除此之外，電影畫面呈現出中國大陸貧窮落後的景象也不符合中國當局的期盼，電影最終落入無法通過審查的命運。

90年代後期，兩岸的合製電影因著先前的嘗試未果，以及兩岸又陷入危機的政治僵局而走向了不溫不火的狀態。2000年初期，仍有一些臺灣電影工作者朝著兩岸合製以及中國市場在做努力，如焦雄屏所領軍的吉光電影公司所策劃的「三城記」系列電影，由兩岸三地的導演分別去訴說關於北京、香港與台北三個城市間的故事，其中包含林正盛導演的《愛你愛我》（2001）、易智言導演的《藍色大門》（2002）、徐小明導演的《五月之戀》（2004）、王小帥導演的《十七歲的單車》（2001）等。除此之外，還有徐立功領軍的縱橫電影公司所拍攝的《夜奔》（2000），以及王毓雅導演的《空手道少女組》（2004）等電影，都是2000年後臺灣電影工作者持續探尋中國市場的例子（彭向羣，2013），而此時期中，於中國大陸市場操作最成功的案例必屬於創造了1.4億人民幣票房的《功夫灌籃》（2008）。

2009年行政院新聞局提出「電視內容、電影及流行音樂3產業發展旗艦計劃」，便明確研擬出要讓臺灣電影在五年內攻克6.9%的中國大陸電影市場，為了達到這個目標，政府會以資金奧援、政策協調，甚至是提供市場資訊、輔導等等去協助臺灣電影業西進中國。兩岸的電影合製在此時，從原本的私人企業或導演的單打獨鬥，轉換到政府全面性的提供資金與政策協助，積極協助臺灣電影業者加入「Collywood」的新戰

場。當代臺灣電影工作者所面臨的情境，正是葉如芬所說的「中國大陸電影市場那麼大，我做電影，不可能只在臺灣⁶。」

第三節、多重身份下的認同：同時作為閱聽人與臺灣人

在釐清華語電影在學術上釋義的框架，以及兩岸合製電影的歷史脈絡之後，本節將開始討論本研究的主軸－認同。將觀賞影視文本的閱聽人所產生的認同，兩岸特殊政治關係下的明星政治化實例，以及受中國因素牽引的臺灣認同，並列在此節中探討原因是，希望能帶出受眾同時擁有閱聽人、粉絲、臺灣人等多重身份時，認同同時在多方展現的作用力。

在進入正題討論之前，需要先釐清的是「認同」到底意味著什麼？針對「認同」的研究，在當代極為盛行，且擴展至各個研究領域，正如 Robert Coles 所批評的，1960 年代後所興起的認同研究已經是當代「最純粹的陳腔濫調（the purest of clichés）」（Brubaker & Cooper, 2000），然而各領域對於「認同」本身的詮釋仍是模糊不清，甚至是背道而馳的（許維德，2013）。許維德（2013）整理出了現有的認同研究對於「認同」的不同詮釋，分別有以下五種：

一、將「認同」理解為社會或政治行動的某種基礎，而此一基礎在性質上是「非工具性」的。

二、將「認同」理解為團體成員中「相同性」的來源，強調屬於某一團體或範疇之成員間的根本的、必然的相同性。

三、將「認同」理解為自我的核心面向，強調自我中心某些深層的、基礎

⁶ 轉引自端傳媒〈調查：史上最高投資兩岸合拍片 遭遇政治獻祭背後〉

的、不變的、或根本的部分。

四、將「認同」理解為社會或政治行動的產物而非基礎，強調讓集體行動成為可能之集體自我理解、團結、或「群體性」那類東西的過程性、互動性發展。

五、將「認同」理解為某種由多重的、相互競爭的論述所構成，抑或是逐漸消失的產物，強調當代「自我」的不穩定性、多重性、波動性、以及破碎性。

在以上對於認同的詮釋中，有些強調著認同的不變，而另外一些則又強調著認同的變動。關於認同的研究，便是將焦點放在「我」如何形成，我與他人之間的互動，如何形塑了我的自我認知。在社會科學的研究當中，認為認同乃是個人基於特定的地緣、族群等，而能與一群人共享相似的文化與價值觀，然而這份自我認知有可能是多元、相互矛盾的，甚至是無法與他人完全疊合的（許志嘉，2009）。Brubaker 與 Cooper（2000）也強調了當認同作為一種可供分析的概念時，研究者不能一味的去探尋所有人的同一性，不能去忽略群體中的差異。綜合以上的論述，本研究在談論「認同」時，將採用許維德（2013）所提出的第五種對於認同的解釋，即是將認同視為是多重的、相互競爭的，以及自我的認同可能呈現不穩定的狀態。

（一）影視與認同：閱聽人與跨國文化的進入／入侵

雖然是中國電影、中國故事，但場景在臺灣，說北京腔、用簡體字就是說不出的怪（abudi717，2017年05月20日）。

上述這段引言出自 PTT Movie 版中對於《神秘家族》（2015）的評論，《神秘家族》是由中國出資、臺灣取景、韓國導演，再匯集兩岸三地演員包括林依晨、藍正龍、惠英紅、姜武等人所打造的懸疑片，然其票房和口碑都及其淒慘，操著不同口音的演員飾演著同一家人，是臺灣觀眾難以接受的。

針對電影中不同口音的問題，史書美提出了「語言駁雜」的看法，並以《臥虎藏龍》（2000）去說明華語語系的語言駁雜性，當《臥虎藏龍》不再使用「正統的」北京腔配音，當整部電影因著演員操著不同的南腔北調而顯得充滿雜音時，反而不再去掩蓋華語語系的眾聲喧嘩，不再以一元的中國性為標準（Shih, 2007／楊華慶譯，2013）。

除了華語語系中語言駁雜的問題之外，史書美在《視覺與認同》一書中更揭示了集體認同抑或是個人身份認同的想像方式，因著印刷媒體的失勢而轉向了視覺的書寫方式，除此之外，視覺更是能夠跨越語言的廣泛媒介。

Wang（2017）指出臺灣人具有表達臺灣情感的渴望，因此關於愛臺灣的展現、行動，從只有電視節目能收看的時代，到網絡社群的時代，都不斷在發酵，同時形塑著臺灣的國族主義，而國族主義影響著個人的認知、情感，區分我與他者的想像與歷史差異。當「認同」作為一種生產，一種被歷史與文化影響而建構出的意識形態，並非是與生俱來的產物時（Storey, 1999），視覺跨越了邊界抵達了另一個國家，會如何牽動當地的國族與文化認同呢？

在臺灣的「韓流」便是流行文化跨越語言，影響個人身份認同的最佳範例，Chang（2015）說到，許多臺灣的觀眾，因為觀賞了韓劇而成為韓國偶像的粉絲，這些粉絲對於韓國偶像的認同，展現在模仿偶像的穿著以及消費行為上，甚至學習韓劇中的價值判斷，更進一步來說，成為韓國偶像的粉絲，是一個韓劇觀眾的社會化過程。

韓劇在 1980 年代開始陸續的進入臺灣，直到 2000 年《火花》、《藍色生死戀》等韓劇創下高收視率後，韓劇開始大量被引進臺灣，臺灣正式進入了韓流 1.0 的時代。韓流 2.0 的時代則發生在 2005 年，伴隨著 YouTube 平台的興起，由 K-Drama 所主導的韓流，轉成由 K-Pop 主導。韓流 1.0 與 2.0 的差別除了在於引領風潮的娛樂型態有所差異之外，粉絲的能動性也大有不同。韓流 1.0 的粉絲，藉由電視或 DVD 觀賞到韓國電視劇，進而成為韓國偶像的粉絲，開始了追星之路，並參與粉絲俱樂部；韓流 2.0 的粉絲，則是藉由 YouTube 等串流平台觀看 K-Pop 舞曲，韓國的流行文化產業同時也不停地在舉行試鏡與歌唱的選拔，粉絲從追星嘗試變成明星，除此之外，粉絲也從傳統的粉絲俱樂部轉成網路上的社群參與，更出現了不願意只屈居於粉絲身份的 cover dance 舞者。這群 cover dance 舞者不僅僅只是再現與實踐韓國女明星的陰性氣質，而是更進一步將舞蹈作為認同自我的能力（Liew, 2013；施佩姍，2013；黃瀞琦，2011）。綜合以上，無論是韓流 1.0 還是 2.0，臺灣粉絲都因為喜愛韓國流行文化，從被動的閱聽人，成為主動參與韓流的粉絲，具體的實踐在自發性的成立粉絲俱樂部、參與網絡社群，甚至是以 cover dance 進一步以實踐韓國女明星的氣質作為自我認同。

關於韓流文化的研究在 K-Drama 潮流與 K-Pop 潮流下，有著相異的研究取徑，對於 K-Drama 的研究聚焦於臺灣女性觀眾從韓國電視劇所獲得的經驗，並探討其在浪漫敘事與家庭議題之間的問題，而關於 K-Pop 流行文化的影響，則多聚焦於粉絲的群體

認同以及粉絲的實踐 (Liu, 2015)。臺灣閱聽人接收韓國流行文化後產生了什麼樣的認同轉變，以及受韓流影響而開始的實踐行為，成為臺灣韓流研究的主軸。

宋昀姮 (2013) 的研究指出，韓國的流行文化會直接影響到粉絲的文化認同，臺灣粉絲在觀看了韓劇以及接觸韓國流行音樂之後，對於韓國女性根深蒂固的刻板印象慢慢消失。郭家平 (2007) 也指出，韓劇對於臺灣的女性韓劇迷來說，就好比一本參考書，能夠提供她們對於生活型態的期望，以及與人互動的參考。李雅筑 (2013) 的研究發現，K-Pop 的策略便是將音樂視覺化，舞蹈的動作與編排同時也能展現 K-Pop 練習生時期的努力，迷群不僅僅只是觀看 K-Pop，更會挪移其中的元素至自己的日常生活當中，使得 K-Pop 作為視覺文本時，不僅僅影響到了迷群對於韓國文化的認識，也影響到了本身的價值觀。由此可見，他國流行文化的進入，可能進一步的帶動我們對於他國的認識，甚至是認同。

除了韓流之外，李丁讚與陳兆勇 (1997) 觀察到臺灣閱聽人接收日本電視劇之後，會將日本好的精神，包括做事認真、注重禮貌等，帶入自己的日常生活當中，這便是對於日本文化從認識到區辨，進而產生認同的過程。研究者更進一步指出，部分的臺灣觀眾在觀看日本的戲劇之後，出現了對於日本的擬國族認同，具體來說，便是這些閱聽人出現了希望去日本留學、工作、定居甚至移民的渴望。雖然尚不能了解這些因著文化傳播而出現的擬國族認同，是否與傳統的國族認同享有同一個範疇，也尚不清楚兩種國族認同之間將如何替代，然而「擬國族認同」將是在討論文化交流下，國族與文化認同改變的重要概念。

無庸置疑的，螢幕上呈現的流行文化影響著閱聽人的認知，而流行文化又作為國家軟實力的重要資源，日本、韓國、中國等在亞洲軟實力競逐中的強國，無不希望能藉由對他國輸入影視、文化產品去增加對於他國的影響力，然而，這個影響的過程既

非簡單的線性傳播能夠解釋的，更不能保證只會為文化產品輸出國帶來正面的影響，反而可能會帶來被輸入國家的反抗，以及保護本土的反抗情緒（Chua, 2012），正如臺灣的韓流來襲，同時也伴隨著反韓情緒的高漲。

國族作為一個「想像的共同體」時，國族主義就會藉由區分我者與他者而展現出來，劉昌德（2015）指出，臺灣的國族主義曾經藉由仇恨韓國的言論與行為展現出來，原本由運動開始的國族主義仇恨言論，隨著韓國的電視劇、音樂進入臺灣，衝擊了臺灣演藝人員的機會，而使得仇韓走上了娛樂化的國族主義。江佩蓉（2004）則認為，臺灣對於韓國的仇恨始於曾經與韓國同為亞洲四小龍的臺灣，在經濟、運動等領域紛紛輸給韓國，而產生了「韓國能，為什麼臺灣不能」的焦慮感，使得在韓流來襲時，在「哈韓」現象的當中，呈現了哈韓與仇韓的交結的複雜情感。這份糾結的情感也正是李怡瑩（2014）所指出的，臺灣的閱聽人在觀賞韓綜時，為節目內容、偶像而受吸引，又必須同時背負著社會上的反韓氛圍以及親友的壓力，使得臺灣閱聽人在觀看韓綜時會產生顧忌以及矛盾的情緒。

參照 Mori（2004）所提示的，由日本學者 Kayama Rika 所提出，被用來解釋新興起的國族主義現象的概念－「小國族主義」，Kayama Rika 發現日本的年輕人展現出對於日本文化和其他日本事物的強烈熱愛，而這樣的國族主義展現相較於傳統的國族主義，是輕薄短小的，也無關政治立場的。將小國族主義的概念參照於臺灣反韓／仇韓的情緒時，這些「去政治化」的仇恨情緒，事實上就與小國族主義的概念非常相像（劉昌德，2014；Liu, 2015）。

回顧了臺灣脈絡下的哈韓／反韓的問題，若用韋伯的理念型概念作為外國文化進入／入侵臺灣時，所帶來的認同／反抗作為一把尺的話，在座標軸兩端所定義的便應該是「接觸程度」與「認同程度」，然而，若將這把尺套用在臺灣的哈日歷史中，似

乎沒有像仇韓一般出現過社會集體的仇日行動。因此，這把「接觸程度」與「認同程度」的尺，還需要加上第三個空間軸線，那便是「歷史情節」，如此才能夠去理解為什麼集體的仇恨情緒沒有發生在日本文化進入臺灣的現象上。而我將利用這把三維度的尺去理解，在亞洲軟實力競爭中新興起的大國－中國，對臺灣帶來的認同／反抗。

中國文化的進入／入侵，與日韓流行文化進入臺灣的取徑是相當不同的，除了中國與臺灣的特殊政治關係之外，更有 Sparks (2015) 指出的中國的崛起不僅僅只是在經濟上，而是在政治、軍事，甚至文化面向都展現著改變全球秩序的野心。

Sparks (2015) 認為中國的影響力正在大幅提升這是無庸置疑的，而文化滲透的過程並不是線性的，中國若要進行其軟實力的拓張，就必須依賴國家力量去賄賂或脅迫其他國家接受中國的秩序。相較於日韓流行文化進入臺灣的路徑，中國在臺灣所展現的影響力是靠著臺灣影視產業不斷向中國傾斜、影視工作者的持續西進、為了中國審查制度而進行自我審查、提供觀眾免費的影音平台與內容讓陸劇、陸綜容易觀看等等，而這些手段不正恰恰是 Sparks 所認為的中國秩序的拓展以及以賄賂方式進行軟實力擴張的寫照嗎？

回到閱聽人研究的討論上，若想要討論全球化脈絡下的閱聽人對於外來文化的認同／反抗時，必須注意到 Appadurai (1996) 所指出的，在全球化時代下，觀眾與媒介同時都在移動，在不穩定的新秩序當中，無法再單單以地方、國家或區域的框架去檢視這兩者。魏玟 (1998) 認為在瞭解身在全球化脈絡下的閱聽人時，不可以去忽略結構性的背景因素，像是閱聽人所能運用或詮釋的文化是多樣的，還是被特定生產者所宰制的？對於結構性因素有所掌握之後，才能繼續去討論結構性的問題如何影響著在地的閱聽人和文化樣貌。總結來說，當代的閱聽人研究無法再侷限於單一地方、國家、區域，全球化的脈絡使得閱聽人處於流動、複雜且不斷變動的傳播環境當中。最

後值得一提的是，不同閱聽人所擁有得物質與符號資本也有所不同，因此在做閱聽人研究時除了必須關注結構性的問題，同時也必須對閱聽人的背景做更細緻的探討。

（二）臺灣影視工作者在中國：備受檢驗的政治／身份認同

當代閱聽人身處於複雜多變的媒介環境當中，承上述所說，我們已經無法以單一的框架去討論閱聽人與文本之間的互動關係，同理之，閱聽人的身份也不能以單一的框架去看待，除了不能忽略閱聽人的文化資本之外，也不能去遺漏掉閱聽人的多重身份，閱聽人除了可能作為粉絲、網友之外，更是兼具政治意識型態的公民。而兩岸的特殊政治情勢，使得西進發展的影視從業人員無不害怕被那條兩岸粉絲、網友、網民的「正確」意識型態套環給捉住。

兩岸的國族意識形態衝突，具體的體現在近年來層出不窮但卻殊途同歸的事件，此類事件即為被對岸網民舉報為「台獨份子」而在事業上遭受杯葛的臺灣藝人。臺灣的影視工作者西進中國以尋求更高的片酬、曝光機會以及市場已是不爭的事實，尤其在 2008 年後中國政府對於合拍劇政策的開放，又為兩岸影視的合作闢了一條新的路徑，然而隨著西進中國的情勢越趨高漲之後，國族認同的問題成了這群影視工作者無法躲避的問題（鄭人豪，2017）。

「又一個反服貿不反人民幣？」

「要反就堅定點好嗎，一邊反一邊跪舔，連 26 都會看不起。」

這兩句用來嗆聲曾經參與 318 學運而後又西進中國發展的臺灣影視工作者，道盡了前往中國工作時，一邊受市場誘惑而一邊又飽受政治威脅的恐慌。2016 年末，《蘋果日報》報導出遭到中國文化部封殺的港臺藝人名單，其中包括吳念真、陳昇、徐若

瑄、杜汶澤、何韻詩等人，而無論報導是真是假，「永不錄用分裂祖國，破壞領土完整思想的藝人」絕對是中國影視產業不成文的鐵律（聯合新聞網，2017年11月28日）。

中國網民自發性的監督著這些港台藝人的意識形態是否「正確」，這群隱身在網路上的協力者隨時都在幫助中共清理門戶。除了第一章所提的臺灣演員／導演戴立忍以及臺灣導演陳玉勳遭受杯葛的事件之外，相同的狀況不斷發生。最近一次臺灣藝人又被「起底」的事件，便是臺灣演員吳慷仁代言中國的手機品牌OPPO後，遭到中國網民揪出他曾經參加過318學運，迫使他必須公開澄清或是辯解自己反的是服貿的程序而非服貿（聯合新聞網，2017年11月28日）。同時間另一起類似的案例，是臺灣導演瞿友寧在中國所執導的新戲遭到停播，原因竟也是瞿友寧曾經參與318學運，是台獨份子（聯合新聞網，2017年11月23日）。2016年周子瑜的國旗事件更是鬧得沸沸揚揚，周子瑜因為揮舉臺灣國旗遭到黃安舉報為台獨份子，引起中國網民一致的撻伐聲浪，事件愈演愈烈，最後周子瑜被經紀公司要求拍攝影片道歉，說著「中國只有一個，海峽兩岸是一體的，我始終為自己是一個中國人而感到驕傲」，引起臺灣人對於中國的強烈不滿，此事件甚至被認為影響了該年臺灣總統大選的選情（中時電子報，2016年2月3日）。

臺灣網友的神經也如對岸一樣緊繃，臺灣藝人羅志祥在2016年時於中國出席公開場合時說出「我們都是中國人」的言論，同樣也引起了臺灣網友的不滿（ETtoday新聞雲，2016年1月18日），其他被點名的臺灣藝人更有林志穎、林心如等人。

在羅志祥的中國說爆發以後，他所屬的經紀公司發表了一段聲明，最後一段寫著「小豬只是想認真做好表演的人，請大家讓表演歸表演，政治歸政治吧！」為什麼粉絲或者是公眾，竟會如此在意明星的意識形態呢？McDonald（2000）指出，明星不僅

僅只是影視產業中的勞動者，更是指涉了一種資本形式。名人的身份地位賦予了名人話語權，使名人的聲音比起其他人更能被聽見，以及能夠被引入媒體當中，而進一步具有其合法的重要性（Marshall，1997）。當回到亞洲的脈絡下來討論兩岸明星的政治化問題時，蔡如音（2005）便指出了，亞洲區內經濟與意識型態的鬥爭，影響著明星的表演舞台是否合乎時宜與理法，也就是說，明星身份的跨國移動必須伴隨著全球的歷史與政治關係來檢視其所造成的影響。

Tsai（2007）更進一步的描繪出亞洲跨國明星在政治上的困境，由張惠妹 2004 年在杭州的演唱會因遭中國的愛國者團體抗議而遭到取消作為參照的案例，Tsai 以後冷戰的框架去解釋粉絲對明星必須作為愛國者的期待，並指出亞洲地區仍舊缺乏足夠的交流空間去解決政治和歷史的糾纏，更重要的是在看待明星的跨國移動時，不能去忽略粉絲同時也作為一個政治化公眾的身份。

總結來說，歷史與政治關係的糾葛，伴隨著明星的跨地移動，以及明星特有的話語權，和粉絲／閱聽人的政治化公眾身份，正是為什麼跨兩岸的明星在被質疑其政治認同時所搬出的、看似合理的訴求—「表演歸表演，政治歸政治」無法被所有人買單的原因。

然而，在討論在中國工作的臺灣演藝人員的政治／身份認同的問題以及他們所做出的行動時，必須退一步去思考孫瑞穗（2005）在中國進行田野調查時所觀察到的現象，那便是「並非所有中國人都是『統派』！」，她提到在中國有人堅持民族主義、有堅持武力解放臺灣的派系，但更多的是對臺灣充滿著好奇卻沒有機會瞭解的人，因此必須先將臺灣對於中國全部都是統派的偏見解套，才有機會更進一步地進行對話。類似與中國（人）真實接觸之後解套偏見的例子，也出現在 Tsai（2007）研究的關鍵受訪者身上，他是成長在臺灣政治民主化後的臺灣，但仍然對中國抱有刻板印象的張

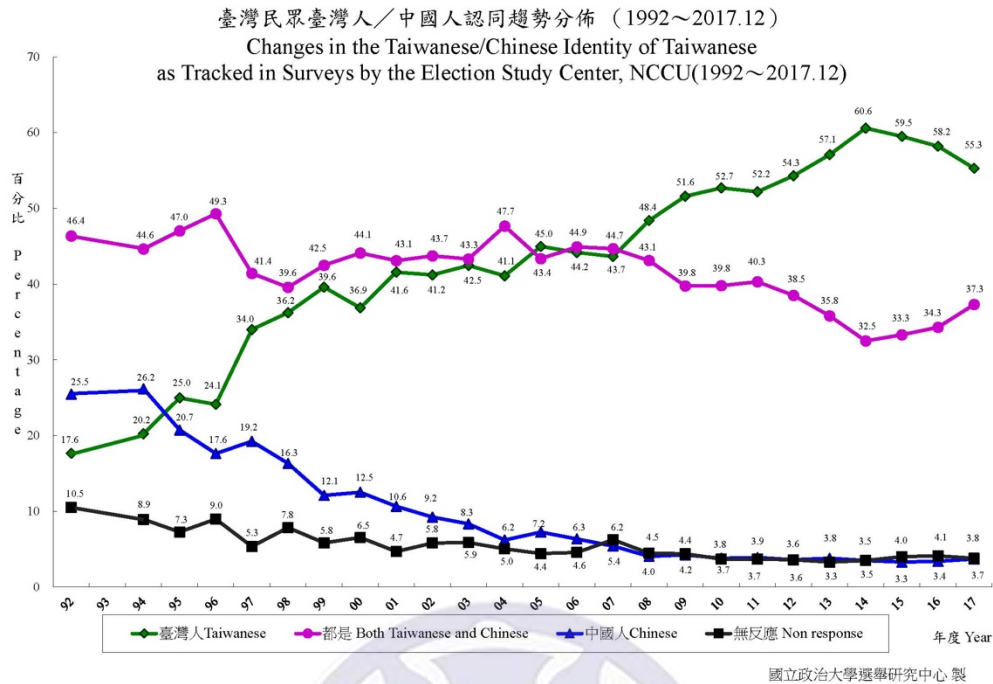
惠妹粉絲，然而在與中國的粉絲進行交流之後，被中國粉絲所分享的文化所影響，除此之外，他們熱切將張惠妹分享給更多人的熱情以及開放的心態，是那位受訪者在臺灣的張惠妹粉絲後援會不曾感覺到的。

（三）臺灣認同與中國因素

身為一個臺灣人，我們身上所扛負的政治符號與國族糾葛未免不是一個蛇髮女妖的首級。即使她過時了那麼久，隨便讓她炯如火炬的雙眼看上一眼，都得當場石化，不得動彈，而我們每一個臺灣人都在學習別過頭去，不去直觀。雖然，所有的包袱都是我們的，不會是別人的（胡晴舫，2010）。

你覺得自己是臺灣人？中國人？還是同時是臺灣人又是中國人？這樣的問題已從過去的歷史蔓延到今日，仍然困擾著不再擁有日治時期、國民黨遷台、228 事件這些歷史經驗的臺灣人。國立政治大學選舉研究中心自 1992 年開始，每年都進行了臺灣人／中國人認同的調查（如表二），隨著社會語境的改變，這份認同也有所更迭。

表二、臺灣民眾臺灣人／中國人認同趨勢分佈



資料來源：政治大學選舉研究中心 <http://esc.nccu.edu.tw/app/news.php?Sn=166>

「臺灣人到底認為自己是誰？」並不只是意識型態安靜的變動，這份認同似乎就是存在於兩岸社會中最深的痛點，頻繁的、不定時的引爆著。書寫自此刻的當下，臺灣男籃球員 Quincy Davisy 在打贏對日本的世界盃籃球賽亞太區資格賽後，於 Instagram 上發佈了一張將球衣上的「CHINESE TAIPEI」改成「Taiwan TAIPEI」的照片，完全不令人意外的結局是，關於臺灣主權的失控留言隔空交火。

臺灣認同與中國因素的糾葛，從歷史的脈絡來看，始於 1945 年國民黨「光復」臺灣。在國民黨政府統治時期，本省人遭到外省人的歧視以及不平等待遇，除了官僚的腐敗之外，軍紀更是敗壞，這些事情讓本省人開始了外省人的反歧視，甚至靠著毆打外省人來出氣，然而隨之而來的是「外省軍隊屠殺臺灣人」，一個影響近代臺灣最深遠的事件－1947 年的二二八事件以及白色恐怖時期，歷史所帶來的創傷形塑了往後 40 年間「本省人」與「外省人」的族群對立關係（吳乃德，2008）。邱子珉（2016）特別強調了這種「本省人」與「外省人」之間的族群相對性，便是從壓迫中產生的一種

「相對關係」。王甫昌（2003）指出這種國族主義凝聚過程中的「相對關係」，便是因應著衝突與對立，而將被視為敵人的他者從我族中進行切割的分類想像，若是沒有利益衝突的催化，即便有巨大的文化差別，也只會造成差異感，而不會形成族群的「相對性」。

在國民黨 1949 遷台往後的 40 年間，進行著高壓統治，嘗試的所有政治與經濟建設都是為了國民黨想要收復中國的反共大業，直到 1978 年美國總統卡特宣布與臺灣斷交，並承認世界只有中華人民共和國這一個中國，國民黨在臺灣的政權合理性遭受質疑，1979 年美麗島事件爆發，黨外人士雖遭到挫敗，卻促使了反對運動的激進化，並且成了 1980 年代興起的臺灣國族主義與臺灣認同的催化劑（蕭阿勤，2012；邱子珉，2016）。

1986 年戰後臺灣第一個反對政黨－民進黨成立了，他們挑戰著國民黨以正統中國為依歸的中國民族理論。80 年代後半期，民進黨仍在街頭從事激烈的抗爭運動，並以台語、俚語、歌謠去強化臺灣意識，除此之外，臺灣文學界在此時期也出現了新的文體，主張將過往壓抑的記憶與情緒重新書寫出來，因此無論是黨外運動，還是臺灣文學的轉向，在 1980 年代中後期，都參與進臺灣認同的塑造工程當中（蕭阿勤，2012；柏右銘，2000）。

當時臺灣的社會分歧，主要圍繞在三個議題上：國家認同、民主理念以及族群意識，這時期所討論的國家認同為「臺灣獨立還是中國統一？」，而族群意識對應的則是「臺灣人認同還是中國人認同？」。隨著民主制度的逐漸成熟，90 年代中期之後，國家認同與族群意識成為當時社會最為熱烈的議題，緊張的社會氛圍具體的體現在當時的政治操作之中，「臺灣人選臺灣人」這句口號因著選舉而在臺灣流竄（吳乃德，1996）。

在整個戰後臺灣史上，臺灣國族認同的形塑都避不開將「中國」作為一個參照點，中國的動態同時也成為拉扯臺灣認同的一股猛烈力量。蕭阿勤（2012）指出，2008年國民黨重新拿回執政權之後，在教育、歷史、文化、語言等等方面引起的爭論與抗議，與80年代、90年代的臺灣本土意識高漲的場景非常雷同，然而與當時不再相同的是，臺灣與中國的交往更加密切了，中國因素對臺灣直接衝擊是更直接且劇烈的。

吳介民（2009）指出，1949年後中國因素對臺灣的影響可以分為三個階段，第一階段為兩岸完全隔絕的冷戰時期，「中國」是個抽象而遙遠的意向，被共產黨這群「匪諜」蹂躪得民不聊生、充滿惡鬥，做為中國唯一正統的「中華民國」必須去解放同胞。第二階段為1970年代至1990年代末期的後冷戰初期，國民黨與共產黨之間的中國代表權之爭，確認了由中國共產黨出線，80年代臺灣與中國大陸恢復了往來，接下來便開放老兵回鄉探親，以及台商赴中投資。中國代表權的確立、兩岸恢復往來，伴隨著臺灣民主化、本土化意識的抬頭，虛幻的「中國道統」問題在這個階段淡出了政治意識型態，而此時期的中國則歷經了改革開放，展現出全民皆商以及世界工廠的景觀，伴隨著大量台商的西進投資，一股「大陸熱」頻繁的出現在臺灣的新聞媒體上，中國因素具體的浮現了出來。而最後一個階段，便是1996年後的中國崛起，強大的經濟實力讓中國在全球擁有不容小覷的影響力，豐厚的外匯存底也使中國擁有遙控全球金融的能力，龐大的內需市場更是全球資本的兵家相爭之地。

而1996年的台海危機便是中國因素具體的、直接的介入臺灣政治的事件，代表著中國政府對於臺灣主權的宣示，因臺灣第一次總統直選的安然度過，將意味著臺灣民主體制的確立。中國政府對台主權的宣稱，伴隨著臺灣自己對於國族認同仍是眾聲喧

嘩，使得臺灣國族認同的困擾，不僅僅是臺灣內部必須努力協商的問題，更必須承受中國因素的外力侵擾（吳介民，2009）。

邱子珉（2016）說到，生於本土化與民主化的 80 年代後的臺灣世代，從小就認同自己是臺灣人，便無法認同自己念著中國歷史以及被調整過後的臺灣史，「反課綱」因此形成；看著臺灣的新聞節目，卻因中資對臺灣電視台的併購，衝擊新聞自由，因此而「反旺中」；看著臺灣資金、人才與技術紛紛流向中國，臺灣的經濟發展越來越遲緩，「反服貿」成了出口。這些社會運動，都是中國因素對臺灣帶來作用力而產生的反作用力，在馬英九任內過度的傾中，致使臺灣人認同抵達前所未有的高峰，如表二，正如史書美（2013）所說的，臺灣在特殊的地緣政治下，為了抵抗霸權而產生出不同形式的認同，而這些認同是帶有「消解、摧毀、改變、想像不同」的創造力的。

318 學運之後，總統蔡英文在民進黨全代會上的一席話：「隨著臺灣的民主化，我們建構了深厚的『臺灣意識』，這個認同臺灣、堅持獨立自主的價值，已經變成年輕世代的『天然成分』，這樣的事實、這樣的狀態，如何去凍結？如何去廢除？」

（自由時報，2014 年 7 月 20 日）成為「天然獨」概念的起源。「天然獨」的稱號，泛指出生於 1980 年後的臺灣人，從出生開始便生活在民主化以及本土意識高漲的時代，因此打從出生開始便認知臺灣是一個主權獨立的國家。

然而「市場的誘惑」卻成為另一個當代臺灣社會中中國因素的直接作用力（吳介民，2013），正如天下雜誌 2018 年報導指出的現象：臺灣人西進中國工作的意願持續升高，支持兩岸統一的態度也在上升當中（天下雜誌，2018 年 1 月 2 日）。吳介民（2017）指出除了此種普遍存在於所有社會中的政治力與經濟力之外，社會的動態也會同時因著作為社會力的意識形態而搖擺，譬如臺灣政府親中或是疏中的態度，會伴隨來自於社會的反作用力，最好的例子便是親中的前總統馬英九被戲稱為「台獨教

父」，而疏中的現任總統蔡英文被戲稱為「統一教母」（風傳媒，2018年2月12日）。

總結來說，當代臺灣在面臨中國的政治威脅以及市場誘惑時，國族認同的變動便是「理性的利益考量」與「感情的群體認同」之間權衡的結果（吳乃德，2005）。吳介民與曾熾芬（2013）認為兩岸在歷經二十年的互動之後，以經濟利益為首的牽引力，已為臺灣的社會場域、政治身份認同帶來不容小覷的影響力，應以「跨國治理場域」的概念重新去解讀兩岸之間的「身份政治競賽」，而這場爭取身份政治認同的競賽正藉由「代理人戰爭」迂迴的在不同的戰場上不斷開打。

而兩岸合製電影的發展、臺灣影視產業向中國的傾斜、中國文化軟實力的展現等等，是否也是吳介民與曾熾芬（2013）所說的「代理人戰爭」，可以用來爭取臺灣對中國認同的向心力？通過兩岸合製電影的使力，前述所說的「擬國族認同」與「小國族主義」是如何在臺灣社會中發酵？

第四節、香港啟示錄：以中港合製電影／歷程為鏡

1997年香港回歸中國的前後，最熱門的問題便是探討香港的身份認同，97回歸的政治轉變同時伴隨著香港影星，如成龍、周潤發、吳宇森等人紛紛進軍好萊塢的情景，使得90年代的香港最廣為人談的，便是在全球電影工業中香港的本土身份如何改變，以及後殖民國族想像、東方主義和中國性如何影響香港身份的問題（朱耀偉，2000）。

Ackbar Abbas 指出香港在感知到中國政權來臨時，發現自己是夾在殖民者與殖民者之間的消失空間，才開始了自我身份的尋找（陳犀禾、劉宇清，2007）。周蕾（1995）解釋了「後殖民」中「後」字辭意即為「曾經經歷」或者是「以後」的意

思，她認為處在後殖民狀態中的地區，最首要的任務便是恢復被殖民者紀錄自身、創造以及構築的力量。然而當香港作為一個曾經被英國統治的後殖民地地區，卻無法如其他的前殖民地地區一樣擁有獨立身份的希望，反而交還給另一個與英國一樣實行帝國主義的中國，在這種況下，對於香港而言，本土主義不僅僅是對抗西方統治的形式，若想要書寫自身的歷史、建構自己的身份，除了英國之外，也必須將中國一併擺脫。

Fung 與 Chan (2017) 在針對香港人的身份認同做調查時發現到，香港在回歸中國之後，香港的文化自豪感增強，對於中國的文化符號的抵制也增強，香港的身份認同展現出矛盾以及抗拒中國人身份的樣貌。Ma 與 Fung (2007) 更明確區分出了香港人處於變化中矛盾的多重身份，他們指出，原先香港人以指認出自己與中國人的差異去形塑自己的身份，譬如：擁有自由與隱私、勤奮與務實以及能適應新環境的能力，這些認同與全球資本主義的價值如出一徹。然而隨著香港與中國有更直接的接觸之後，香港人對於中國的國家認同以及對於香港的地方認同，已經逐漸發展出能夠並存的樣貌，香港的地方認同發展因著政治現實、社會、經濟以及與中國的直接互動，而有重大的轉變，不再以二分法將香港與中國，區分為我與他者的關係。

以香港做為參照對象的原因在於，香港與臺灣同為中國因素直接施力的第一線國家／地區，是中國拓展全球勢力野心的最前戰線（吳介民，2017），另外，既有的臺灣學術研究也因 CEPA 與 ECFA 的性質類似，而將臺灣與香港互為參照對象。吳柏義（2011）指出臺灣和中國所簽訂的 ECFA 與香港和中國簽訂的 CEPA，在影視產品進口中國大陸方面擁有類似的優惠，在 CEPA 的簽署的內容中，香港電影只要經過內地主管部門的審查即可不受配額限制在內地上映、中港合拍片也被視為是中國國產片在內地發行、中港合拍片放寬了香港人員在電影製作中的佔比，僅限內地演員總數必須抵達三分之一的門檻等優惠政策（尹鴻、何美，2009），ECFA 被認為對於臺灣電影產業

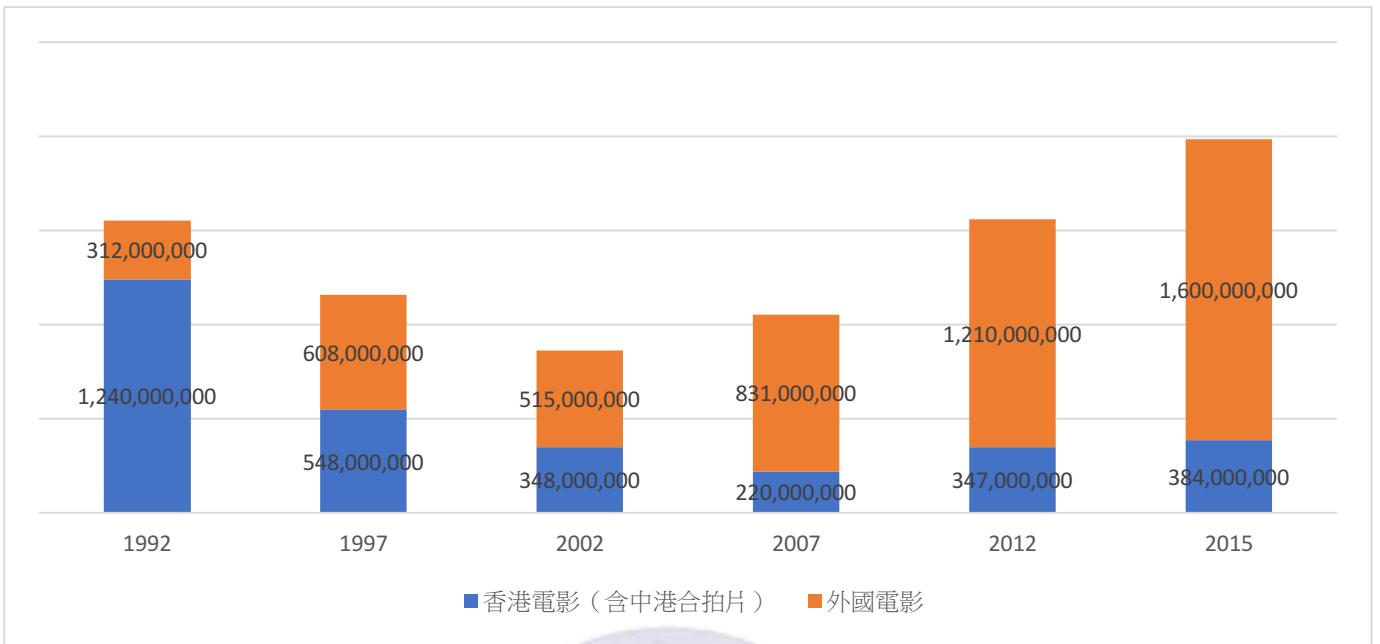
最大的優惠，也是讓臺灣電影能夠不受配額限制，只要通過審查就可以在中國上映（放映週報，2010年8月26日），因此 ECFA 被期待能與香港 CEPA 的合拍片一樣能在中國獲得巨大的收益以救臺灣的電影產業。然而，香港在地元素在中港合拍片中卻被中國的文化價值所取代，不僅在電影文本方面失去了港味，香港電影產業的產業結構也為了因應中國市場而失去了原本彈性的特質，在中國的票房獲益無法回流至香港電影產業本身，使得中港合拍片淪為不僅只是在助長中國電影產業的發展之外，更壓縮了在地香港電影產業本身的生存空間以及票房獲利。

90年代初期香港電影的年產量抵達200部左右的高峰後逐年遞減，於1997年掉至86部，90年代末期產量突然回升至163部後便又開始衰退，於2006年慘跌至51部後至今在產量上未見起色。

「香港電影已死」的命題出現在香港1997年回歸中國後的電影產業，當時因市場的萎靡使得港片數量驟減，一批香港影人轉而北上發展，中港合拍片被認為是拯救香港影業的一劑良方，然而合拍片的結局除了被批評港味盡失之外，Szeto 與 Chen

（2011）更指出，香港的觀眾並不買單中港合製片，開啟與中國的電影合作，反倒使得香港觀眾更嚴重的傾向了好萊塢電影。除此之外，人才外流以及香港本地勞動條件惡化等，都是中港合拍片背後帶出的議題。以2015年的數據來看，香港電影的總票房約為20億元港幣，而外國電影就佔據了16億元港幣的票房，為總票房的八成之多，如表三。

表三、香港電影票房分佈



資料來源：數字看香港 <https://infogram.com/--1g4qpzdknx0wm1y>

香港與中國簽訂《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》（簡稱 CEPA 或《安排》）是在 2003 年，然而所謂香港影人大舉「北進」則是出現在 2006 年，當年的中港合拍片佔了香港片中的半數（尹鴻、何美，2009）。而這些中港合拍片中，為了通過中國官方的審查，不願與中國的意識形態或者相關的體制起衝突，而剝奪了自身的主體性，即喪失港味（黃宗儀，2014）。中港合拍片的問題除了港味喪失之外，Szeto 與 Chen（2012）更進一步的指出合拍片的問題還有低階的電影工作被大陸人佔據，以及這種「大陸化」的合拍片更難被香港和其他華語語系地區所接納。

Chu（2015）描述中港合製電影的問題時，以「Either go north or wait for death」道破香港影人北上，曾經期待以中國市場「救市」香港影業的命題，對於當時北上的香港影人來說，必須在中國市場與香港主體性之間做出選擇。如今香港影業似乎開始出現了第三種選項，一個能夠讓港味與市場並存的選項－特區新浪潮電影（SAR New Wave Cinema）。

特區新浪潮電影湧現於 2010 年左右，被認為是香港本土電影重生的指標，這批年輕的香港影人不再向中國前進，以香港本地製作的電影去表達他們對於香港的願景，證明了不成為「中國電影」也能擁有生存空間，《打擂台》（2010）、《志明與春嬌》（2010）、《東風破》（2010）、《安非他命》（2010）、《車手》（2012）、《寒戰》（2012）等都是屬於這一波特區新浪潮中的電影（Chu，2015；趙衛防，2017），Szeto 與 Chen（2012）認為特區新浪潮電影出現，代表反對非人性化的新自由主義以及高概念的中港合拍片，新生代的香港導演轉向了普通人於地方間的對話，使得這些電影充滿著人道的、接地氣的、開放的特質。

趙衛防（2017）指出特區新浪潮電影最大的特色在於，電影中具體的形塑香港的城市空間、電影內容反映出港式人文，以及選擇極具港味的電影類型。在香港本土電影復甦的同時，另一邊向中國市場靠攏，而被批評「港片不港，四六不著」的中港合拍片，似乎也重拾了港味，譬如充滿香港人文關懷的《桃姐》（2011）、將警匪故事搬回香港的《拆彈·專家》（2017）、充滿無厘頭笑點的《美人魚》（2016）都被視為中港合拍片重拾港味的例子（李鐵成，2013；霍勝俠，2017；娛樂重擊，2016 年 4 月 25 日）。

面對香港電影產業當下的處境，Chu（2015）反思到合拍片最大的問題就在於以票房作為唯一的考量標準，而忽略了電影產業的複雜性，儘管如此，在面對合拍片時也無需直接抵制，而是應該去思考「去大陸化」和「等待死亡」之外的選擇，能夠讓主流合拍片與本土製作的電影有更多的可能性。

反觀臺灣，臺灣觀眾重新認識臺灣電影的契機，便是 2008 年那部創下 5.3 億票房的《海角七號》（2008）。那一年除了魏德聖的《海角七號》之外，林書宇的《九降風》（2008）與楊雅喆的《囧男孩》（2008）也表現亮眼；2010 年《艋舺》（2010）

以 1.1 億的票房成為當年度臺灣最具影響力的電影；2011 年更有票房 8.8 億的《賽德克·巴萊》（2011）、票房 4.2 億的《那些年，我們一起追的女孩》（2011），以及票房 1.4 億的《雞排英雄》（2011），自此，臺灣電影產業也被下了「浴火重生」的註腳（聞天祥，2012）。而在臺灣電影被確認開始從谷底翻身的時候，兩岸合製電影幾乎與此同時的同步展開，與香港電影產業不同的是，臺灣在商業電影、類型電影甚至是文化識別度都還尚未明朗之前，便西進中國了（風傳媒，2018 年 3 月 21 日），這樣的問題呼應到鄭人豪（2017）所指出的，這群西進中國的臺灣影視人才，當台劇模式的價值因著資本市場邏輯而貶損時，最終只能淪為運用殘存的象徵資本去尋求代工的機會。

當香港已經從中港合拍片「港片不港」，以及無法真正解救香港電影的反思，到特區新浪潮本土的重新發聲，從事合拍片的香港電影工作者試圖重拾港味的努力時，臺灣觀眾對於兩岸合拍片仍留在「四不像」以及統獨問題的罵聲之中，如何褪去國族意識的成見，重新釐清「台味」為何，怎麼樣才像臺灣，仍是待解的問題。

第五節、研究問題

2017 年春天時，我到中國人民大學當交換學生，當時上著一堂名為《民族電影》的電影學專業課程，忘了在什麼樣的情境下老師講到了周杰倫，並狠狠的說了一番周杰倫的演技，正當老師說的起勁時，突然撇見台下有位臺灣交換生的存在，而倏然收起鋒利的言辭，說著：「不好意思啊，臺灣的同學別介（意）呀！」其實，當下的情景很令我困惑，作為一個不是周杰倫粉絲的我，思考著當時老師對台下說的為何不是「周杰倫的粉絲別介（意）呀！」，為什麼一個只是與周杰倫來自同一個地方的路人甲，卻會比真正周杰倫的粉絲更具有護航的「正當性」呢？

這個疑問或許也回應到了兩岸的影視合作，國族認同是無法避之不談的問題，而這個問題可以由 Tsai (2007) 所提供的解釋作為思考的起點，即兩岸明星的政治化情況，是冷戰時期所遺留的產物。Storey (1999) 也曾說明消費者所在的文化與特定社會脈絡，會和文化商品本身所富含的意義進行碰撞。因此，分析兩岸合製電影時，因著臺灣與中國大陸特殊的地緣政治、歷史脈絡，無法只單看電影文本為了適應不同市場的操作。

陳光興 (2006) 提供了如何從文化生產中解讀複雜的知識／權力的思考方法，他區分出國家機器、學術研究與文化生產三者如何在整個論述空間中相互呼應。將兩岸合製電影也作為一種文化生產時，以同樣的邏輯去思考的話，兩岸合製電影論述空間的三個互相呼應關係，分別為國家機器、合製電影的文化生產以及消費電影的電影閱聽眾，其中國家機器包含的並不只有中國的審查制度，還有臺灣的電影輔導金、金馬獎等等都參與了論述的生產，而在電影的文化生產方面更有市場的考量、明星的跨地性、電影類型的選擇等等的問題，在電影閱聽眾方面則有國族認同、文化認同、當下的社會語境，甚至是後冷戰狀態下的歷史情結，在在都宰制著觀眾對於文化生產的回應。

然而研究者尚未有能力去回應兩岸合製電影所生產的整個論述空間的問題，僅能從當下立足的社會所觀察到的現象提出問題，從既有的理論或文獻中盡可能的脈絡化，進而盡力的將研究參與進整個論述空間的討論之中。

以 PTT 電影版上對於兩岸合製電影的回應為起點，梳理了 90 年代東亞電影合製，期望以區域化去抵抗好萊塢的攻勢，千禧年後的臺灣才逐漸步入了國際合製的戰局裡，而 2008 年當《功夫灌籃》在中國以 1.4 億人民幣票房作收時，臺灣更瞄準了兩岸合製下的「大中華」市場。然而，《功夫灌籃》之後的兩岸合製電影在經歷近十年

的摸索之後，不僅未能在票房上以及對於臺灣電影產業的提振上看見太多的成效，更甚者，在輿論中臺灣觀眾出現了「合製電影＝四不像」的論述，類似的情景也出現於香港對於中港合製電影「港片不港」的批評論調，因此參照了香港的對於中港合製電影為之有年的反思，以香港為鏡來看臺灣。

當今的華語電影產業正面臨著 Berry (2017) 所說的，是一個以中國－北京為中心的跨國、跨地的電影生態，這樣的產業狀態使得臺灣電影的持續西進、不斷向中國傾斜已經成為無法扭轉的局面。兩岸合製電影、西進的臺灣影人無不戰戰兢兢深怕一不小心就被控訴「傷害中國人民的情感」、「台獨份子」，然而在西進的過程中臺灣電影／影人就一定需要「放棄一個自主的電影論述」嗎？

因此，本研究所關懷的是，臺灣的電影觀眾是如何去回應兩岸合製電影的論述空間，什麼樣的電影文本、操作模式、國家政策、明星的認同會反過來「傷害臺灣人民的情感」，而兩岸合製電影中面對中國時什麼樣的讓步又能為臺灣觀眾所接受？上述的問題所回應到的提問便是臺灣觀眾對於國片所期待的本真性是什麼？而中國文化軟實力的展現是否為臺灣人的國族認同帶來影響？回應上述的提問，本研究提出三個具體的研究問題，分別為：

一、當兩岸合製電影被下了「四不像」的註解時，對於臺灣觀眾而言，什麼樣的電影內容才是像臺灣？換句話說，臺灣觀眾是否有個對於臺灣電影的「台味」想像？若有，那片圖像長得是什麼樣的？

二、當中國作為一個與臺灣有著特殊政治關係的國家，國族情感是否調動著臺灣觀眾對於兩岸合製電影的情緒？在什麼時間點或歷史脈絡下，臺灣觀眾開始出現了對於兩岸合製電影中使用中國元素的反感與矛盾情緒？

三、對於會觀看兩岸合製電影的臺灣觀眾而言，什麼樣的想像共同體，甚至是民族主義會在電影的範疇被展現出來？



第參章 研究方法

本研究的研究主旨在於從兩岸合製電影來看臺灣觀眾對於臺灣、台味本真性的想像，合製電影創造的論述如何被拒斥，又如何才能獲得認同？本章將由研究者位置敘述起，討論這個研究能夠創造的意義，接下來再討論本研究的研究方法，同時揭開本研究的研究主體。

第一節、研究者位置

我對於電影的認識始於中國江蘇省某個小鎮上的盜版 DVD 店，因父親為常駐中國的台商，我從小開始的每個寒暑假幾乎都待在百無聊賴的小鎮中，靠著看盜版電影度過。記得盜版 DVD 店大約將所有的影片分成兩類，一類就是好萊塢的西洋片，而另一類則是說著標準漢語的國片，國片當中大多數又屬香港電影。在《海角七號》以前，我對臺灣電影還真的是一無所知。

從小在對岸的生活，常常必須面對他人對我的國族認同的提問，以及感受到臺灣人身份的格格不入，因此讓我長出了更深刻的臺灣認同。在國族問題上我是敏感的，卻也因為長期在對岸的生活，使得我自認為臺灣與中國是不同的國家時，卻不諳臺灣性的感覺，我必須承認在對岸的生活現場是讓我更自在的場域。

回顧既有的台商研究，或許能夠進一步解釋為什麼對岸的生活，會帶來更深刻的臺灣認同。早期進入中國的台商，以勞力密集型的製造業為主，主要將產品出口至美國、日本等，他們的社交圈極小，也僅限臺灣人，也因此生活中的中國人大概就只有想分一杯羹的腐敗官僚，或是工廠裡的員工，當這些台商聚在一起時，總會抱怨中國人愚昧、惡劣，透過比較臺灣與中國的差異，去形塑更堅定的臺灣認同（耿曙，2005；鄧建邦，2009）。

我是個對岸俗稱的 90 後，在大學畢業之際，許多同學紛紛前往中國工作，我的臉書頁面也因此大量的出現了「兩岸情勢達人」，說著對岸的市場多麼廣闊、臺灣多麼萎靡，說著中國人才如何有狼性、臺灣多麼小確幸，在 318 學運期間更自以為中立的分析著「ECFA」所能帶來的好處，咒罵臺灣人的目光短淺，這一批在中國生活的臺灣人與早期過去的台商早已截然不同，正如耿曙（2005）所說的，他們是接受過大專以上教育的人，多在金融、高科技等行業裡工作，他們看中的是中國廣大的市場，也準備在其中安身立命，不再只是帶著過客與自我封閉的心態，也因此，他們表現出的是淡薄的國家認同以及努力拓展當地人脈，積極地想融入當地社會的野心。

然而，我更好奇的是，當中國議題、中國因素，不斷的衝擊臺灣時，生活在臺灣，並且同時作為閱聽人／觀眾的臺灣人，他們又是如何思考的呢？他們不曾大聲疾呼的認同，如何與兩岸合製電影的浪潮接軌？

葛蘭西（Antonio Gramsci）的文化爭霸理論雖然為時已久，但仍為意識形態研究的重要啟發。他認為意識形態是有機的，是在各方進行抗爭、溝通、妥協後的所獲得的動態平衡，既是與真假無關，也並不是固定的信仰體系（張錦華，2013）。張錦華（2013）更進一步指出，因為有了葛蘭西的文化爭霸理論，使得研究大眾傳播的研究者不再將研究聚焦在會影響傳播過程的因素，轉而關注於傳播者、文本以及接收者藉由媒體的傳播如何「建構、合法化、再生產社會事實；社會事實如何經歷爭議、重構和轉換。」

如何透過兩岸文化同時並存、競逐的場域－兩岸合製電影，去顯現眾聲喧嘩的臺灣認同？臺灣觀眾的認同又如何回應在不斷向中國傾斜的電影合製趨勢當中？簡單來說，我的研究者位置，便是希望臺灣觀眾在兩岸合製電影的浪潮中擁有聲音，並獲得回應。

第二節、研究方法與執行

量化研究與質化研究一直是社會科學界中相爭的研究方法，量化研究以研究假設作為出發點，將欲測量的社會現象量化，計算出研究假設所設定的變數之間的關係，最後以所獲得的科學、客觀的數據去解釋社會現象；而質化研究則是強調了研究者必須深入到社會現象之中，才能夠親身體驗並理解研究對象的思考脈絡，並對於所收集到的資料進行情境化的、主體間性的意義闡釋（陳向明，2002）。

謝國雄（2007）談到，社會科學的研究，應該將基本議題、認識論、研究技法，與存在論緊密相連，才能在這個研究「人」的學科領域中，獲得對於人性以及文化的各種樣態的的更深刻理解。

而本研究所探討的核心問題，便是臺灣觀眾對於兩岸合製電影的認同，而這份認同可能是異質的、多元的，因此必須採用質化的研究方法才有辦法去探討眾聲喧嘩的認同是什麼樣的樣貌，尤其以質化研究中的深度訪談法為最適合本研究的研究方法。

（一）深度訪談法

「訪談」的交談內容是具有研究性的，是從針對研究對象搜集第一手資料的研究方法，同時也是質性研究當中最重要研究方法之一。訪談法的操作模式，便是在訪談的過程中，研究者與受訪者藉由語言，針對明確的、具有目的性的主題進行雙向的交流（陳向明，2002；林淑馨，2010）。

訪談法可以依結構分類為結構式訪談、半結構式訪談以及無結構式訪談三種類型，在結構式訪談中，訪談的過程是高度被控制的，完全依照著研究者事先設計好的問卷進行，訪談對象的選擇也有一套標準的作法；半結構式訪談則是研究者對於訪談過程有一

定的控制，然而同時也讓受訪者積極參與，研究者事先擬好的題綱主要僅作為訪談的提示，受訪者也可以提出自己的問題，因此訪談過程是靈活的；無結構式訪談則是所有的訪談結構中最靈活的訪談方法，研究者只有粗略的訪談大綱，訪談過程是隨著受訪者的談話內容進行，其方法的目的是希望去了解受訪者如何看待問題、對於概念及意義的使用以及表達方式（陳向明，2002；林淑馨，2010）。陳向明（2002）提示到，結構式訪談屬於量化研究的範疇，而質化研究所進行的訪談，在訪談開始時，較常使用無結構式的訪談去理解受訪者所關注的問題，以及思考模式，再隨著訪談的深入，慢慢轉向半結構式的訪談結構當中。

在使用深度訪談作為研究方法的過程中，受訪者提供了關於自身經驗的感受，或是自身的觀點，因此無結構式以及半結構式更可能為深度訪談方法的結構形態。另外進行深度訪談時研究者必須注意研究的反身性，也就是說，研究者除了要搜集受訪者所提供的資訊之外，更要去檢視受訪者的經驗是如何被建構的，以及研究者與受訪者之間所處位置的差異（齊力，2005；陳向明，2002）。

綜合上述，我期望深度訪談的方法能夠回應本研究的三個研究問題，即「當兩岸合製電影被下了『四不像』的註解時，對於臺灣觀眾而言，什麼樣的電影內容才是像臺灣？換句話說，臺灣觀眾是否有個對於臺灣電影的「台味」想像？若有，那片圖像長得是什麼樣的？」、「當中國作為一個與臺灣有著特殊政治關係的國家，國族情感是否調動著臺灣觀眾對於兩岸合製電影的情緒？在什麼時間點或歷史脈絡下，臺灣觀眾開始出現了對於兩岸合製電影中使用中國元素的反感與矛盾情緒？」、「對於會觀看兩岸合製電影的臺灣觀眾而言，什麼樣的想像共同體，甚至是民族主義會在電影的範疇被展現出來？」，期待透過採集受訪者的經驗和觀點，去了解臺灣觀眾在觀看兩岸合製電影下，可能產生的既異質又同質的認同與反抗。

(二) 受訪對象與訪談操作

為了解讀臺灣觀眾在觀看兩岸合製電影時可能採取的對抗性位置，臺灣認同以及對於臺灣性的熟悉是必要的條件。因此，也就是被媒體稱為「天然獨」這群出生於 1980 年代後的年輕人，這一世代的人在出生時臺灣便已經歷了解嚴與民主化的轉型過程，學校教育的臺灣本土意識也逐漸強勢。參照臺灣人認同的數據統計，「天然獨」世代便是座落在 20~39 歲區間的臺灣人，其臺灣人認同也是所有組別當中最高漲的，尤以 20~29 歲區間的臺灣人認同最為明顯，如表四。因此，我參考了「天然獨」世代的概念，以 20~39 歲的年輕人為本次重點的受訪對象。

表四、2016 年至 2017 年底臺灣人的認同變化與年齡交叉表

	臺灣人	都是	中國人
20~29 歲	71.2	26.3	2.5
30~39 歲	55.7	40.1	4.2
40~49 歲	43.1	53.8	3.1
50~59 歲	49.8	47.1	3.1
60 歲及以上	53.1	38.9	8.0

資料來源：菜市場政治學 <http://whogovernstw.org/2018/01/03/fangyuchen23/>

在樣本的選取上，我將以三種不同的條件進行受訪者的選取，第一個條件為年齡座落在 40 歲以下的年輕世代，第二個條件為同時具有 2008 年後兩岸合製電影以及臺灣本土電影的觀影經驗，第三個條件為能夠對於《神秘家族》、《吃吃的愛》、《被偷走的那五年》、《六弄咖啡館》等幾部電影進行討論的觀眾。

在合製電影的片單中，選出以上幾部作為主要論述對象的原因主要有兩個，第一，除了資金上的合製，這幾部電影有較明顯的內容混雜現象，包含演員和場景方面融合兩岸。第二，我爬梳了 PTT 上，對於片單中合製電影的討論度，並選出討論度明顯較高的電影，譬如《六弄咖啡館》的推文數量有 146 則、《吃吃的愛》的推文數量有 108 則、《被偷走的那五年》的推文數量有 99 則。而《神秘家族》的推文數量雖較少，只有 28 則，然其文本中內容混雜的現象符合第一個要素，屬於有討論價值的案例，因此也納入探討。

為了提高研究結果的可信度，選擇對研究問題有涉略的受訪者，往往採用目的性抽樣的抽樣方法進行深度訪談的對象選定（陳向明，2002）。目的性抽樣，便是鎖定特定族群作為研究對象的抽樣方法，因為被鎖定的研究對象比其他人對於研究問題更有涉略也更能提供想法（周文欽，2004）。我首先從自己身邊符合設定條件的受訪者開始問起，並同時利用滾雪球的方法，請受訪者引薦合適的訪談對象，另一方面我將在相關的網路論壇－PTT Movie 版中找尋可能受訪的對象。

本次的受訪對象如表五，共計有 20 位受訪者，男性、女性各半。因本文所探討的內容涉及較敏感的政治問題，故採匿名編碼方式處理。除兩位不住在北部地區的受訪者以電話進行訪談，其餘皆面對面的方式進行訪談。本次的受訪對象除了滿足上述所設立的三個條件之外，以對電影的涉入程度來看，大約可以分為三種不同的背景，分別是，一、與影視產業高度連結的觀眾，包含從事電影製片、編劇的工作人員之外，亦有電影科系出身的學生，以及長期關注電影的電影部落客皆屬於此類受訪者。二、長期觀看中國影視產品的觀眾，所觀看的產品包含中國的古裝劇、校園愛情劇、時裝劇以及綜藝節目等。三、沒有特殊電影偏好的觀眾。

表五、受訪者基本資料

暱稱	性別	年齡	職業	觀影經驗／個人經驗	訪談日期
富哥	男	30	媒體從業人員	幾乎每週都會上電影院去看院線片，沒有特殊的類型偏好。曾至湖南衛視實習。	2018.08.15
南弦	女	22	上班族	喜歡陸劇、韓劇、美劇。多在網路上觀賞電影及戲劇，偏好《小時代》、《閨蜜》類型的電影。未曾去過中國。	2018.08.16
小柴	女	22	上班族	喜歡背景發生在都會的電影及戲劇，大量收看中國綜藝節目，對於影視產業動態熟稔。曾至北京交換一學期。	2018.08.19
貝貝	女	27	媒體從業人員	較關注日韓電影，同時也是非常關注影展的影迷。曾參加過兩岸大學的交流團，親哥哥在中國工作，嫂嫂是中國人。	2018.08.21
阿倫	男	26	研究生	是個非常關注日、韓以及臺灣電影的觀眾，目前書寫的碩士論文也與臺灣電影相關。大學時曾參加過兩岸大學的交流團。	2018.08.22
芬尼	女	24	研究生	喜歡看「無腦中國片」之外也喜歡韓劇，目前正在努力學韓文。未曾去過中國。	2018.09.19
艾琳	女	25	研究生	非常關注中國的影視作品，對於喜歡的中國影星的作品，每一部都會看，也會在影星的微博上與其他粉絲互動。曾至湖南衛視實習。	2018.09.20

方方	男	30	媒體從業人員；編劇	研究所就讀導演系，對於華語電影非常熟稔，每一種類型都有接觸。曾參加過兩岸大學的交流團，也曾出差去中國。	2018.12.13
彥子	男	26	研究生	最高紀錄曾一週上電影院五次，偏好驚悚片。將看電影視為單純的娛樂，不會特別去關注導演、演員等。目前碩士論文書寫的方向與中國高度相關。曾在多年前去廈門旅遊。	2018.12.20
恩惠	女	24	電影製作	較關注在影展上映的華語電影，對於院線片較無興趣。未曾去過中國。	2018.12.24
傑曼尼	女	26	廣告 AE	最偏好的電影類型是亞洲出產的文藝片。在北京交換的半年間，大量接觸中國電影。除交換之外，也曾參加過兩岸大學的交流團。曾旅居德國一年。	2018.12.25
阿智	男	25	待業中；學生導演	臺灣藝術大學導演系畢業，目前正在籌拍自己的短片。對於華語片非常關注。在學生時期曾與中國交換生一起合作。	2018.12.27
納丁	女	26	上班族	喜歡觀看華語大片，尤其欣賞硬底子的演員，如葛優、鞏俐、章子怡……曾隨父親至中國福建省親，也曾參加過兩岸大學的交流團。	2018.12.28
阿慶	男	26	上班族	從小什麼電影都看的電影愛好者。曾至中國出差。	2019.01.02
Hank	男	26	上班族；電影部落客	除了好萊塢動作片之外，任何國家、任何類型的電影都有接觸。曾去中國廣東找過朋友。	2019.01.03

潔西卡	女	24	上班族	只要有空就會上電影院的電影愛好者，什麼電影都看。未曾去過中國，但期望自己能遊歷中國。	2019.01.06
小天	男	28	替代役； 性愛講師	平常將看電影是為娛樂之一、不會特別關注電影的一般觀眾。曾至北京參加研討會，以及至深圳進行同志相關研究。	2019.01.06
新一	女	26	影音剪輯； 電影美術	關注臺灣電影。曾往返兩地工作。	2019.01.30
基德	男	26	電影剪輯	關注臺灣電影，也關注中國電影。曾往返兩岸工作。	2019.01.30
小雨	女	24	留學生	關注臺灣電影的觀眾。目前在澳洲留學，與許多中國留學生有往來。	2019.02.12
小馬	男	26	北京電影學院研究生	除了熱愛電影之外，也特別關注華語電影。已經在北京生活一年半。	2019.02.20

在訪談題綱的設計上，我期待能使受訪者將觀看兩岸合製電影以及臺灣本土電影的經驗及想法相互參照，凸顯出對於電影中關於臺灣的臺灣性想像。首先，我將採用無結構式的訪談方法，讓受訪者聊聊他們觀看過哪些認為不錯的臺灣電影，並請他們訴說對於這些電影的感受。接下來，再請受訪者聊聊他們觀看過哪些認為不錯的華語電影，一樣請他們訴說對於這些電影的感受。我將在受訪者的回答中，進一步與他們討論為什麼他們認為這些電影是臺灣電影，而另一部分的電影只能屬於華語電影，特別針對具有臺灣場景、演員出現的電影做進一步提問。此部分，希望藉由無結構式的訪談，去釐清受訪者對於「臺灣電影」的想像。

接下來，我將以半結構式的訪談方法，與受訪者做更明確的討論。訪綱的設計主要圍繞在三個主題上，分別為華語電影觀影經驗、兩岸合製電影的文化認同／反抗、個人經驗與意識型態。

在華語電影觀影經驗的部分，希望去了解受訪者的觀影經驗，喜愛的電影類型、演員，這部分的問題包含受訪者的觀影偏好以及對於華語電影的認識。對於兩岸合製電影的文化認同／反抗的部分的提問，便是本研究的核心。訪問題綱的設計將更聚焦的針對受訪者看過的兩岸合製電影進行討論。在個人經驗與意識型態的部分，希望去了解受訪者的經驗，以及對於兩岸的想法，以協助研究者理解受訪者在兩岸合製電影中所做出的認同／反抗。這部分的問題包含受訪者與中國接觸的經驗以及認為兩岸文化的差異之處。

（三）受訪者概述

為了凸顯受訪者的背景差異，以及讓讀者對於受訪者的樣貌有更立體的想像，在受訪者概述這一部分，我將更進一步的詳述各個受訪者的經歷、觀影的喜好以及與中國互動的經驗。

受訪者富哥：

富哥非常喜歡看電影，每一個星期都會上電影院去看院線片。傳播科系畢業的富哥也想過要做電影，太過血汗的現實讓他打消這個念頭，然而他現在所待的媒體代理商也沒有比較輕鬆。富哥快 30 歲，談起他喜歡的電影是《新烏龍院》還有《那些年，我們一起追的女孩》，一個是他小時候的記憶，一個喚醒他青春洋溢感覺。富哥去過湖南衛視實習，他感覺到中國的媒體產業正在開放。

受訪者南弦：

她喜歡奶油小生，中國影星張翰是她的最愛，因此讓她最喜歡的中國電視劇《溫暖的弦》中張翰的角色來成為她的代號吧！22 歲的她，是台塑企業中的小職員，整個人被粉紅泡泡緊緊包圍，她最愛有霸道總裁的戲劇。找南弦來當受訪者的原因是，她最喜歡的就是中國的电影電視，《小時代》系列電影名列在她的喜愛清單當中。

受訪者小柴：

小柴是個跟流行的人，臺灣、中國、韓國的影視圈動態都是她追逐的資訊。她喜歡看都會劇，喜歡白百何、黃渤、鄧超、許瑋甯這些在兩岸三地的當紅明星。小柴曾懷揣著想去上海生活的夢想，因此在大學時申請了去中國的交換學生，小柴最後去了北京，感受到自己的國族身份遭到壓迫，而不再對中國存有幻想。

受訪者貝貝：

貝貝說自己比較不看國片，對於日、韓的電影接觸較多，然而在此次合製電影片單所列出的六十餘部電影當中，貝貝就看過了四十部，是所有受訪者中看過最多兩岸合製電影的觀眾。貝貝也是影展的影迷，臺灣的各大影展，貝貝絕對跟上進度。27 歲的貝貝在電視台工作，做的是關於中國大陸的新聞專題。

受訪者阿倫：

阿倫喜歡看國片但阿倫不說，阿倫只說他「就是想看臺灣電影能拍到什麼樣的故事」。阿倫 26 歲和我一樣是個傳播所的學生，寫著電影相關的論文。阿倫的心思細膩，精神憂鬱，他說得出電影裡的那種怪，不管是中國因素，還是難以察覺到的時代問題。他是我的受訪者當中，少有的，不沈溺於中國華麗古裝大戲的臺灣人。

受訪者芬尼：

「無腦中國片」跟陸劇是芬尼最常看的。芬尼說，中國的影劇就是可以放著聽，不用用腦，不用太專心。為了看中國的影劇芬尼甚至買了一年份的愛奇藝。大學就讀政治系的背景，使她對於國族、政治議題格外敏感、有想法。對於表態中国台湾的臺灣人，她說要送游泳圈給他們，請他們自由游過去對岸，不要拖她下水。

受訪者艾琳：

孫儷、劉濤、范冰冰、張鈞甯、陳意涵、鄧超、黃曉明……這些都是艾琳喜歡的影星，總結來說艾琳關注的人，要不就是中國影視界的當紅炸子雞，要不就是臺灣在中國影視界的當紅炸子雞。關於這些明星演出的電影電視，艾琳斬釘截鐵地說，她每一部戲都看過！在明星的微博上與其他的粉絲互動，也是艾琳的日常之一。

受訪者方方：

30 歲的方方是某個網路媒體的影劇版記者，同時也是個還未從北藝大導演所畢業的研究生。七八年前，方方還在念大學時，便奪下了文化部的電視劇本創作獎首獎，從此一直在編劇的路上走著。在國族認同方面，方方笑說自己是個「台獨份子」，從他的臉書也可以看到他對於中國的批判不遺餘力。

受訪者彥子：

這次訪談的受訪者都是年紀座落在二十幾歲的年輕人，彥子很明顯的給我財富自由的感覺，他最高紀錄能一周上電影院五次，這並不是大部分年輕人能負擔的。雖然彥子常看電影，但他並不是很在乎誰是導演、誰是演員，電影對他而言就是單純的娛樂。除了看電影之外，彥子看了更多的陸劇。彥子是 26 歲的研究生，做的是中國政治體制的相關研究，未來的他想去中國工作。

受訪者恩惠：

「看目擊者 rolling credit 的時候，就哇～好像真的比做劇場更有機會，用這個東西跟這個社會去講一點什麼，或者說好像是有多一點機會去講到話的。」《目擊者》這部片成為恩惠決定走上電視電影這條路的契機。25 歲的恩惠，還是影視界初出茅廬的製片。和恩惠的那次訪談是在所有受訪者中最長的一次，三個半小時。她時而用觀眾的角度，時而用製片的角度，談出兩岸合製電影「不科學」的那部分。至於國族認同，她說臺藝大的人很少會去談論這個問題。恩惠沒有去過中國，但是她說有一天她想去中國那樣的大劇組，讓自己變得更厲害。

受訪者傑曼尼：

在訪談的過程中傑曼尼反問了我為什麼要區分誰是國片，她的反問打破了研究訪談中可能存在的不對等權力機制之外，我也感覺到了傑曼尼的獨立思考以及提問的能力。傑曼尼大學時讀的是德語系，她曾到北京外語學院交換一學期，畢業後曾旅居德國一年。傑曼尼代表的是不停在移動，具有全球思維以及反思能力的年輕世代。

受訪者阿智：

和阿智是用電話進行訪談的，他目前住在高雄，是在這次訪談中所觸及唯一不住在北部的受訪者。阿智的出現，讓我意識到關不關心電影，可能存在著地域和背景的差異，阿智說他身邊的很多理工科朋友都不知道《誰先愛上他的》這部電影。阿智本身跟中國沒有過太多的接觸，只有在台藝大就學時期和陸生一起合作拍片。

受訪者納丁：

納丁是個在資訊公司工作的上班族，26 歲的納丁喜歡的都是比較成熟的演員，譬如章子怡、葛優、周迅、鞏俐……。她從小就隨著父親一起看電影台，在她的成長過程中充

滿了洋片和華語片。納丁的父親是外省第二代，前些日子，納丁還隨著父親一起回福建省親。納丁在大學時，也參加兩岸大學的交流團。

受訪者阿慶：

從小阿慶的家人便會帶他進電影院看電影，他最喜歡的臺灣電影是《海角七號》，他說這部電影是臺灣電影的里程碑。他最喜歡的演員是周迅，周迅的時裝片、古裝片，阿慶幾乎都看過。阿慶不喜歡在談電影的時候又談政治。阿慶目前任職於科技公司，曾經因為工作出差去中國。

受訪者 Hank：

Hank 是我在 PTT 上找到的受訪者，是個擁有 870 萬點閱率的電影部落格，但他真正的工作是在臺灣高鐵。Hank 沒有特別的電影偏好，除了爽片之外，他什麼都看、什麼都接觸、什麼都寫。他喜歡中國，那個地方對他而言進步快速、充滿機會，雖然他只短暫的去過廣州，「中國錢，淹腳目」的想像已經在他的腦海當中。

受訪者潔西卡：

潔西卡常常會在 PTT 上買下便宜的電影票，有空的時候就上電影院，她二刷過一部電影—《阿嬤的夢中情人》。潔西卡並不關注金馬獎，因為金馬獎上的電影她看不到，她形容金馬獎「像是電影圈的人自己頒給自己看的感覺」。潔西卡任職於東吳大學的公關處，是個非常勤奮且對於人生計畫周全的女孩，她期待自己有朝一日能去遊歷中國大陸。

受訪者小天：

十幾年前，還是國中生的小天在電影台看到了《十七歲的天空》，霸佔著遙控器不准姊姊轉台，也從此，小天知道自己是男同志。在這篇論文中也就以那部電影主角的名

字來稱呼他了。小天現正 29 歲，一個身份是即將退伍的替代役，另一個身份是教授性愛技巧的講師。小天還有一個長處，他唱歌好聽。待過合唱團的他，對於口音這件事敏感。小天說自己不是特別愛看電影，但他看過的電影說實在的，不在少數。因為男同志的身份，小天從不曾考慮前往「不自由」的中國。

受訪者新一與基德：

新一與基德是一對異性戀情侶，這個化名其實是他們養的兩隻貓的名字。26 歲的他們，大學唸的都是世新廣電系，畢業後都曾在電影業界工作，在兩岸移動。如今基德依然在電影界從事電影剪接工作，而原本從事電影美術的新一則成為臺灣當紅網紅的員工，負責拍片剪片。新一一直羞於啟齒她放棄了電影，開始做起網路影片這件事，一直到訪談結束她才願意和我透露。

受訪者小雨：

小雨是在澳洲唸書的留學生，她絕大部分的同學都來自於中國，因此中國的感覺對她而言並不陌生。她看了很多華語的商業電影和中國的古裝劇，喜歡周迅、劉德華、陳意涵與白百何。去澳洲留學之前，小雨任職於公督盟，她除了關心臺灣政治，也是少數會主動關心中國相關議題的受訪者。

受訪者小馬：

我特意用了一個有點中國風的化名「小馬」來稱呼這位受訪者，他是臺灣人，但我們的聯絡一直是用微信在進行的，而他在微信上的名字，是用類似小馬這樣的概念起的。26 歲的小馬是北京電影學院導演系的碩二研究生，55 屆金馬獎上像是胡波、文牧野這樣的名字和他師承一脈。對於政治以及國族認同，他秉持的是不碰不接觸不表態的原則。

第肆章 誰才擁有「國片血統」？

以前可能覺得，香港、或是那個朱延平，他以前很常找香港的來，那時候大家不會覺得那個是台港合製的電影，但是你現在如果是大陸演員兩個，《六弄咖啡館》劇本可能是藤井樹寫的好了，但是他演員可能是兩個大陸人，你就會覺得他是合製電影，不知道為什麼，雖然我不知道他有沒有大陸資金，但是可能有，可能就是大陸資金多，所以男女主角一定要是大陸的，但是就是感覺大陸是合製電影。如果是香港或是臺灣，你就覺得不是合製電影。

（受訪者富哥，媒體從業人員，2018年08月15日）

在我詢問最喜歡的臺灣電影時，受訪者富哥首先回答的電影是《新烏龍院》。在他開始喜歡看電影的時候，港片曾經是臺灣觀眾認同的國片，因此對他而言，香港演員的出現並不會讓他覺得這是跨國的，然而中國大陸的出現，兩國合製的感覺也跟著浮現。

本章會以《被偷走的那五年》、《神秘家族》、《六弄咖啡館》以及《吃吃的愛》四部電影為案例去討論兩個問題，第一個是面對這種合製電影下混搭的感覺，臺灣觀眾到底能不能接受／認同它作為臺灣國片？抑或是，在兩岸合製電影的對照下，會浮印出什麼樣的國片想像？對於觀眾而言，是為臺灣國片帶來如中港合製電影那般「港片不港」的感受，還是兩岸合製電影能有機會形塑跨兩岸的認同？第二個問題是，當「國片」開始出現融合混雜兩岸文化的現象時，是否也帶來臺灣觀眾對於文化混雜的反感情緒？在什麼樣的脈絡或時間點下，對於臺灣觀眾對於中國元素使用的排斥感會更深？

本章安排的方式為，以第一節討論《被偷走的那五年》、《神秘家族》、《六弄咖啡館》、《吃吃的愛》四部合製電影的內容以及觀眾對其作為國片和充滿混雜現象的回應；第二節為探討部分類型的觀眾對於國片所提出的低俗想像；第三節則延伸兩部電影《再見瓦城》與《相愛相親》，這兩部拍攝異地的故事，會是臺灣國片的例外狀態嗎？

第一節、合製片如何能接軌國片？

本節將討論四部電影《被偷走的那五年》、《神秘家族》、《六弄咖啡館》、《吃吃的愛》四部合製電影如何能被臺灣觀眾認同是國片，以及其帶來的與國片感覺不同的地方。

（一）《被偷走的那五年》

《被偷走的那五年》的女主角何蔓是廣告公司裡的創意總監，在經過一次嚴重的車禍之後失去了近五年的記憶。她不記得自己已經和丈夫離婚、和好友鬧翻、在職場上成為人見人怕的上司。前夫謝宇答應幫助無助的何蔓找回記憶，在這個過程中何蔓修復了她的人際關係，彌補她曾經犯的錯，也和前夫重修舊好，在人生看似一切都漸入佳境時，她卻罹癌了。何蔓的病情迅速惡化，而謝宇守在她的身旁，直到她生命的最後。

1. 當小妞電影遇上去地化策略

女主角是白百何，大陸的，他的導演是香港人，他基本上就只有男主角跟主要的場景是在臺灣。我那時候看的時候，就覺得這是一部大陸電影，因為你知道張孝全最近都在大陸發展，所以我覺得他接這種電影很正常。我對這部

電影的第一印象就不會覺得他是一部臺灣電影，因為這部電影跟臺灣的關係不深。只有男主角跟取景是在臺灣取景跟找臺灣人，基本上跟我覺得的那種國片不太一樣。像你說他也是講愛情故事，可是你說像《六弄咖啡館》或是《我的少女時代》，以《六弄咖啡館》來講好了，他也是有大陸演員，可是他就會給你看起來是臺灣的愛情電影。我都是憑感覺，感覺他就不像。（受訪者 Hank，電影部落客，2019 年 01 月 03 日）

當受訪者在闡述他們認同或不認同是國片的電影時，第一個點出的問題通常是演員與導演的國籍。上述是受訪者 Hank 所提供的觀點，首要被辨認出來的非臺灣元素是中國演員—白百何。除了受訪者 Hank 之外，受訪者基德更進一步指出白百何所帶來的印象「可能是因為白百何給我 33 天那種印象太大了，所以我看到他就是大陸片，已經完全蓋過那個男主角張孝全。」（受訪者基德，電影剪輯，2019 年 01 月 30 日）從基德的話裡可以解讀出，明星白百何所帶來的「大陸片印象」是非常濃烈的。而受訪者基德口中模糊的「大陸片印象」到底是什麼樣的印象？

白百何是以《失戀 33 天》（2011）這部電影入圍金馬獎，並開始為臺灣觀眾所知，之後的電影作品包含《分手合約》（2013）、《被偷走的那五年》（2013）、《滾蛋吧！腫瘤君》（2015）等，都是以小妞電影著稱。李莉（2012）指出，中國小妞電影的氣質是充滿女性、都市、愛情、時尚的，簡而言之，就是女性發生在都會場景中的愛情故事，而白百何正是中國小妞電影的代言人（時光網，2013 年 08 月 29 日）。

回顧受訪者 Hank 後半部所說，他認為《被偷走的那五年》與《六弄咖啡館》以及《我的少女時代》這兩部他能認同是國片的電影就是不太一樣，儘管《六弄咖啡館》是由中國演員出演主角。從這個邏輯看來，演員的國族身份儘管是個亮點，仍不

足以影響觀眾對於國片的認同；從這裡可以推斷，真正對於電影產生作用力的，不是白百何的中國身份，而是她所背負的小妞電影的符號，而這個符號可能正是臺灣觀眾認知中的「大陸片印象」。

除此之外，上述的三部電影，即使共享了愛情的敘事，卻存在一個非常大的差異：都會愛情與校園愛情。《被偷走的那五年》即使是在臺灣取景，然而那種都會的感覺對於臺灣觀眾而言是疏離的，除了小妞電影在中國電影中更為常見之外，導演系出身也擔任過編劇的受訪者方方，解釋了臺灣與中國在面對都市時，所投射出不同的情感：

我覺得中國他們在面對城市的時候，還是對於這個東西有一點光明的想像，那是一個可以追求夢想的地方，可能有很多的梦想破滅、失落，被大城市壓得喘不過氣。就他對於城市有個憧憬，他是一個挑戰，有可能會成功、有可能會失敗，就是一個築夢的地方。臺灣人的，如果說都會是台北或是高雄的話，我覺得那就是一個地名，感覺臺灣不會特別強調說他是一個都會屬性，可能《海角七號》那種有一點，但是臺灣電影不會特別講到台北、台中、高雄的時候，你不會感覺到他是一個充滿夢想的地方。（受訪者方方，編劇，2018年12月13日）

雖然《被偷走的那五年》談的事情無關夢想，但電影裡的人物設定，已經從一名功成名就的、年輕的、創意總監職位的起跑點開始。而被女主角何蔓所遺忘的那五年，正是一個開朗快樂沐浴在新婚當中的幸福女孩，對於工作／夢想充滿熱情，因著職位步步高升，最後被壓得喘不過氣，太過痛苦而選擇遺忘的五年。被何蔓遺忘的那五年，正是受訪者方方所說的，電影中生活在中國城市裡的縮影。

然而，對於《被偷走的那五年》是不是能夠被認同是國片的問題，受訪者小雨有另外一番見解，「我記得他們是在臺灣生活的，雖然劇情裡面沒有特別講到他們是在臺灣工作，我記得好像是這樣。有一些片他好像沒有很清楚的表示說他是在哪邊的背景。」（受訪者小雨，留學生，2019年02月12日）我也曾經看過網路上對於這部電影的討論提到，新婚的男女主角說要出國度蜜月，怎麼一搭飛機去到的地方是墾丁……

這種不說清楚講明白的去地化策略，華語電影中以《痞子英雄》著稱。《痞子英雄》一劇去除了高雄的名稱，但卻讓高雄的代表地景如 85 大樓、愛河、海港等等景色頻繁出現，用這些臺灣觀眾熟悉的場景去鞏固臺灣市場（李育倩，2010）。與《痞子英雄》相異的是《被偷走的那五年》並沒有明顯的露出與台北有關的地標，只有 101 大樓與美麗華的模糊遠景。

即便如此，正在北京電影學院就讀導演系的受訪者小馬仍非常認同電影中的台北的感覺，小馬也是所有受訪者當中唯一一位極度認同這部電影是部國片的受訪者，甚至一開始小馬並不知道導演黃真真是香港人，他認為這部電影將臺灣的感覺營造得非常成功，小馬補充道：「所謂電影是一個再現的藝術，他成功的再現出了台北都會男女的一種生活樣貌、一種狀態，我覺得他就可以稱之為廣義的國片。」（受訪者小馬，北影研究生，2019年02月20日）受訪者小馬是本次受訪的對象中唯一一位長期生活在中國的臺灣人。對於其他長期生活在臺灣的受訪者而言，這部電影裡的城市，或多或少，都有些疏離；而對長期生活在北京的受訪者小馬而言，那是他所能認同的都會樣貌。從這裡可以發現，隨著觀眾的遷移經驗，所指認出的臺灣感覺，正如小馬所說是「廣義的」，也就是說，遷移經驗可能擴大了認同的疆域。

2. 《被偷走的那五年》的演員混搭

《被偷走的那五年》，跟《閨蜜》一樣，就沒有明確點出地點，就黃真真的片子。黃真真是唯一可以兩岸三地都賣得起來的導演，他都弄一個城市，然後不跟你講那個地方在哪裡，就是一個講中文的地方，裡面有香港演員、中國演員、臺灣演員，然後就不講這裡到底是什麼地方。（受訪者方方，編劇，2018年12月13日）

黃茂昌（2016）說到，電影因為明星卡司以及文化折射的問題，很難做到兩岸通吃，然而黃真真的電影卻做的到。上述受訪者方方指出，黃真真所執導的電影都虛構了一個講中文的城市，在這個城市中，能夠容納兩岸三地操著不同中文口音的演員。我將《被偷走的那五年》中的主要角色、演員、以及演員的國籍整理出來，如下表：

表六、《被偷走的那五年》演員名單

演員	角色	國籍
白百何	何蔓（女主角）	中國
張孝全	謝宇（男主角）	臺灣
范瑋琪	陸小環（女主角的好友）	臺灣
安心亞	Lily（男主角的女友）	臺灣
阿Ken	丹尼（男主角的好友）	臺灣
謝君豪	張醫生（女主角的主治醫生）	香港
伍思凱	女主角的心理醫師	臺灣
樊光耀	廣告公司老闆	臺灣
戴君竹	女主角的姊姊	臺灣

依國籍來看，九個角色中，最重要的女主角由中國演員白百合演出，香港演員只佔了一個小配角，其餘角色皆是臺灣的藝人。

白百合其實滿突兀的，我那時候一直覺得他好像是個，大陸女生跟臺灣人交往的感覺，但是他的劇情好像讓大家覺得他是臺灣人，但我很明顯知道他是大陸女生，我本來就設定他可能是大陸女生在臺灣工作，跟張孝全交往，然後出車禍之類的。我那時候就想說合作吧，但是我不知道白百合到底是屬於香港，還是大陸的，但應該是大陸的。但我覺得白百合很會演，他的演技會讓我覺得不會很突兀。（受訪者富哥，媒體從業人員，2018年08月15日）

受訪者富哥對於這部電影的理解是，一個來自大陸的女生在臺灣工作，與臺灣人相戀的故事，然而他也說他認為女主角似乎是被設定成臺灣人的，在受訪者富哥的腦海中女主角的設定或許有些混亂。而造成這份混亂的原因，可能正如受訪者小柴所說的，「他如果不是專門要演外國人的話，他去用一個是外國人的人來演的話，就會覺得可能有點中資在吧。」（受訪者小柴，大學生，2018年08月19日），然而受訪者小柴也強調著她非常喜歡白百合。受訪者富哥與小柴都是認同這部電影應屬於臺灣電影的觀眾，即便女主角在其他主角裡頭顯得有些突兀，且容易被辨識出來自中國，這兩位受訪者仍非常贊同白百合在這部電影中的演出。

受訪者小天以口音的角度詮釋在這部電影將白百合與張孝全搭在一起的感覺，「張孝全的口音已經比較算是字正腔圓一點了，我覺得很多臺灣跟中國的發音，比如說林柏宏的聲音比較扁，但是張孝全的聲音比較圓潤一點，所以張孝全的聲音搭上中國的大嗓門這種比較寬一點的聲音，我覺得還好，可是你還是聽得出來一點點那個感覺。」（受訪者小天，性愛講師，2019年01月06日）對受訪者小天而言，張孝全與白百合的搭配因著張孝全的口音較為字正腔圓而能和諧共存。

也有受訪者因著臺灣演藝人員在中國發展的趨勢而認為，「我一直以為是陸片，然後張孝全去幫忙拍的。」（受訪者新一，影片剪輯，2019年01月30日）回到最根本的問題是，當觀眾將電影視為是中國的產物時，臺灣演員的加入就不存在格格不入的問題了。而「幫忙一下」的感覺，是將藝人認同為「我國的」前提之下，才能「借」給中國幫忙一下，這種感覺，就較難以出現在已經被感覺完全西進中國的臺灣藝人身上，譬如彭于晏、張鈞甯、郭采潔……。即便在臺灣影視產業向中國傾斜的當下，一樣是西進中國，臺灣觀眾對於影視工作者的態度仍有微小的差異，正也是這種微小的細節，浮印出了認同的界線。

總體而言，將《被偷走的那五年》視為臺灣國片的觀眾，儘管覺得白百何的出現有些突兀，顯示著中資參與的痕跡，然而在這位演員備受觀眾喜愛的前提下，臺灣觀眾即使感覺有些突兀，仍享受著電影。對於另一邊認為這部電影「有一種大陸味兒」（受訪者新一，影片剪輯，2019年01月30日）的觀眾，也因著不將它當成臺灣電影的前提下，能和諧的看待它。這樣的結果正回應了上述受訪者方方所說的「黃真真是兩岸三地都賣得起來的導演」。

（二）《六弄咖啡館》

《六弄咖啡館》是一個男孩的戀愛故事。男高中生關閔綠（小綠）喜歡上了同班的女同學李芯蕊，小綠的好友蕭柏智扮演起媒婆的角色，使得小綠如願的與李芯蕊在一起。然而，他們兩個人上的大學一個在南、一個在北，小綠為了能買車票去北部找芯蕊而拼了命打工，然而因著距離與價值觀的改變，芯蕊與小綠分手了。而此時小綠的媽媽，也是他唯一的親人，重病過世了。同時失去兩個所愛的人，使得關閔綠選擇走向死亡。

1. 國片的口音、演員、類型不設限？

這部電影，為人所知首要被詬病的便是男女主角的口音。《六弄咖啡館》由中國演員董子健以及香港演員顏卓靈擔綱了男女主角。「六弄發生在臺灣，口音重成那樣，我真的不能接受。」（受訪者潔西卡，上班族，2019年01月06日）受訪者小天也形容這部電影，「男一在一票臺灣演員當中，口音一冒出來就會覺得怪。」（受訪者小天，性愛講師，2019年01月06日）

口音的問題似乎也連帶的影響了這部電影被預設該有的青春校園的感覺，「都會覺得好像有哪裡有一點怪！不像當初青春校園喜劇，就是肉包子臉[陳妍希]跟去吸毒的那個柯震東。」（受訪者納丁，上班族，2018年12月28日）受訪者Hank也提到了相同的問題，「我覺得他不要執著在中國市場，找臺灣別的年輕演員來演的話，會覺得這部電影會更有那本書的味道，就像你說《那些年，我們一起追的女孩》，如果九把刀今天沒有找柯震東，然後找了中國大陸的演員，我覺得迴響不會那麼大，就那個味道都沒了。」（受訪者Hank，電影部落客，2019年01月03日）

在上述受訪者的回答中，可以歸納出兩個重點，第一，男主角的口音格格不入，第二，這部電影主角的感覺與《那些年，我們一起追的女孩》裡的柯震東與陳妍希不一樣。

我好奇的是，對於臺灣觀眾而言口音真的是產生認同時牢不可破的防守線嗎？受訪者大多數的回應是，「我就覺得你就不能好好地講普通話嗎？你不能腔調少一點嗎？他的背景是在臺灣吧！」（受訪者納丁，上班族，2018年12月28日），「你不會覺得他應該找中國演員來演主角，我覺得顏卓靈的話就算了，因為不是很重要的角色，可是董子健，男主角他找了中國演員來演，他的口音，都會讓你覺得很突兀的感

覺，跟整個電影很不合。」（受訪者 Hank，電影部落客，2019 年 01 月 03 日）對於受訪者納丁與 Hank 來說，他們對於口音的批評都建立在已經認同這部電影訴說的是一個在臺灣的故事的前提之上，而這份認同就可能建立在我們所熟知的高中生活、青春校園愛情的類型，以及對於《六弄咖啡館》原著小說的情感。

受訪者傑曼尼在這個問題上，提供了另外一種看法，「我就覺得他這部影片的拍攝手法跟我們生活息息相關，甚至是我們日常生活中會發生的事，但是他沒有特別點出這就是在臺灣我才會發生的事，那種感覺。」（受訪者傑曼尼，廣告 AE，2018 年 12 月 25 日）換言之，如果不先人為主地將《六弄咖啡館》當成國片、當成一個只能在臺灣發生的故事時，口音就沒有格格不入的問題。

受訪者傑曼尼是反對「國片」概念的觀眾，她認為能讓她產生共鳴的事物，並不是特定的場景或氛圍，而是在日常生活中會出現的事物，而這些事物在世界上任何一個角落都有可能發生，這樣的具全球性思維的想法或許與她曾旅居德國一年有關。

而受訪者傑曼尼的回答並沒有推翻我原先的提問，因為傑曼尼從根本反對了國片的概念。但我在另外兩位受訪者小雨和芬尼的身上看到口音不再是國片認同牢不可破的防線。

第一要件是時空背景，因為萬一找不到適合的臺灣演員，他們也只能找中國、香港的演員。（受訪者小雨，留學生，2019 年 02 月 12 日）

口音我還好，我連郭采潔的口音我都接受了，你很吃驚嗎？（受訪者芬尼，研究生，2018 年 09 月 19 日）

在受訪者小雨的論點中，當國片的時空背景被設定在臺灣時，演員回歸他們在電影中的功能，即演戲，那麼哪一國人、講什麼話都不是問題。而芬尼回答則更令我驚訝，演員郭采潔以她拗口的中國口音為臺灣觀眾所批判是眾所皆知的事情，然而受訪者芬尼卻表示即便是那樣的口音她也接受了。

儘管大部分的受訪者仍表示沒有辦法接受國片中出現如此突兀的中國口音，但是在澳洲留學身邊充滿中國同學的受訪者小雨以及沈浸在中國電影電視劇的受訪者芬尼，在兩人都擁有堅定的臺灣認同下，口音這件事對她們而言卻已不再重要，也因此，認同的邊界可能隨著全球化下的移動經驗，以及跨國的影視產品體驗而出現溶解的狀態。

另外一個問題是，在訪談的過程中，受訪者多會將《六弄咖啡館》拿來與《那些年，我們一起追的女孩》做比較，原因大多是將《六弄咖啡館》歸類在青春校園愛情的類型電影當中，然而對於沒看過原著的觀眾來說《六弄咖啡館》可能不如他們的期待，「哇靠，最後是悲劇！原本是想去輕鬆、笑一笑的。」（受訪者潔西卡，上班族，2019年01月06日）阿慶也表示以題材來講，他其實不喜歡這部片，因為他覺得裡面的女主角太渣了。總結來說，對於沒看過原著的觀眾來說，《六弄咖啡館》給了他們一個錯誤的印象，而這個錯誤除了源自於對於臺灣青春校園愛情電影的刻板之外，這部電影的預告片也試圖加深了那樣的印象，使得觀眾錯以為有青春、校園、愛情，就能有另外一對如柯景騰與沈佳宜那樣美好單純卻心痛的愛情故事。

《六弄咖啡館》講的是價值觀的改變，以及為了走出痛苦和守住承諾的自殺結局，也正是《六弄咖啡館》與青春美好的小愛情有所差距，而獲得受訪者阿智的認同，「我認為他是一部講青春的電影，他選擇的方式是走一個寫實，他男女主角並不是因為什麼劈腿、誤會、或什麼危機而分手，他們分手是彼此價值觀的不同。我覺得

那個很寫實，沒有什麼人會用這個拍，因為他沒有太多的戲劇張力，但是他敢做這個事情。」（受訪者阿智，學生導演，2018年12月27日）對於受訪者阿智而言，這部片去除了臺灣電影中校園愛情類型電影的刻板印象。

2. 《六弄咖啡館》的演員混搭

《六弄咖啡館》我覺得最可惜的就是，他找了顏卓靈跟董子健，因為畢竟這是臺灣的小說。因為很明顯看得出來他是想要賣給中國，所以我覺得他找中國演員來演就是想要穩定那邊的市場，可是對書迷來講，就不會覺得書中的角色是中國人。（受訪者 Hank，電影部落客，2019年01月03日）

如果要探討演員突兀的感覺，《六弄咖啡館》可能是最經典的例子，該片突兀的選角，臺灣觀眾甚至能讀出「想要賣給中國」的意義。以下是《六弄咖啡館》中的主要角色、演員以及演員的國籍：

表七、《六弄咖啡館》演員名單

演員	角色	國籍
董子健	關閔綠（男主角）	中國
顏卓靈	李心蕊（女主角）	香港
林柏宏	蕭柏智（男主角的好友）	臺灣
歐陽妮妮	蔡心怡（女主角的好友）	中國 ⁷ （出生地：臺灣）
宋伊人	宋依人（暗戀男主角的同學）	中國

⁷ 歐陽妮妮於2019年3月聲明自己是中國人，資料來源：
<https://stars.udn.com/star/story/10091/3711304>

從上表來看，兩岸三地的演員在這部電影中所佔的主要演員比例相當，未名列於上表的配角多是臺灣演員，然而本片中最重要男、女主角由中國演員與香港演員擔綱。

我覺得這部電影就滿大陸的欸！因為男女主角都是大陸人吧我記得。董子健跟誰我忘了，你就會覺得這不是臺灣電影這樣子。可是他有些景我又會覺得這又是臺灣，像他在農田裡玩嗎，那一段你又會覺得說這好像是臺灣。可是當男主角開口你就，喔……這到底在哪裡？不至於到反感，但是你就會覺得說時空背景有點錯亂。（受訪者阿慶，上班族，2019年01月02日）

受訪者阿慶是在所有受訪者當中，認為這部電影「滿大陸」的，當然這可以歸功於男女主角的選角。「滿大陸」的角色出現在臺灣的場景裡，讓受訪者阿慶感到混亂，然而這份混亂並沒有被提升到反感的境界。

然而對於其他受訪者來說，「六弄發生在臺灣，口音重成那樣，我真的不能接受。」（受訪者潔西卡，上班族，2019年01月06日）「我覺得演員也會出戲欸，董子健還有那個顏卓靈，就他們一講話的時候，就不行。」（受訪者貝貝，媒體從業人員，2018年08月21日）「那口音從頭到尾都是大陸口音，那口音就讓人家很出戲，畢竟六弄咖啡館那個男主角講了很多話。」（受訪者彥子，研究生，2018年12月20日）「因為他看起來沒有想刻意學臺灣的口音，就是照他演中國電影那種腔調。」（受訪者Hank，電影部落客，2019年01月03日）

總結以上對於《六弄咖啡館》中口音的批判，一個台詞很多的男主角，操著中國的口音，演著臺灣的故事，令觀眾難以接受。當《被偷走的那五年》與《六弄咖啡館》一樣面臨類似的狀況時，觀眾的反應卻有天壤之別。除了演員是否為臺灣觀眾喜

愛是非常重要的前提之外，受訪者小天也說：「職場的狀態，兩岸碰撞相遇的狀態，我們已經習以為常了。」（受訪者小天，性愛講師，2019年01月06日）兩部電影在背景預設上有所差別，一個是不太可能出現中國人的國高中時代，一個則是觀眾可能已經接受的，兩岸在職場上碰撞的狀態。在這兩部電影相較之下，我們或許可以得出一個結論，令臺灣觀眾反感的其實不是來自中國的突兀口音，不然受訪者就不會一邊覺得白百何的口音突兀，一邊仍能享受她的演技，而是在現實主義題材的電影當中，以去脈絡化的、暴力的姿態，讓中國演員空降在某個臺灣人的角色當中。

（三）《神秘家族》

《神秘家族》的女主角苗苗遭受了神秘男子的性侵，產生創傷後壓力症候群，同時沒有足夠的證據，使得性侵苗苗的男子逃過法網。苗苗的媽媽氣不過，開始跟蹤那名男子，並將他擄回家裡囚禁。然而那名男子在掙脫之後，殺害了苗苗的弟弟與父親，苗苗的母親為了保護苗苗，點燃瓦斯，與那名男子同歸於盡。苗苗在家人全部過世之後，一直出現家人被那名男子殺死的恐怖夢境，直到遇見了一位老奶奶開導了她，最終才從傷痛中走了出來。

1. 國片百分百？

有看過這部電影的受訪者共有四位，其中三位認同它是一部國片，剩下的一位沒有表示意見。一部改編自中國大陸福建省所發生的滅門慘案，由韓國導演所執導，匯集了兩岸三地演員的電影，為什麼能獲得大多數受訪者的認同呢？

他主要就是在賣林依晨，所以有林依晨，你就會覺得他是一個國片。因為你知道很多中國或香港的電影在臺灣宣傳不會那麼大，可是《神秘家族》我記

得那時候宣傳算滿多的，那我就覺得他就是把他當成一個國片在宣傳。（受訪者 Hank，電影部落客，2019 年 01 月 03 日）

首要被點出來像國片的原因，是臺灣演員林依晨。除了受訪者 Hank 之外，受訪者小雨和受訪者阿慶也因為林依晨與藍正龍的演出而認為《神秘家族》是部國片。

男女主角都由臺灣演員演出，且整部電影幾乎都圍繞在女主角林依晨身上時，顯然拉近很多這部電影與國片的距離。然而，阿慶形容這部電影是「一部國片，不像國片的國片」，他說：「不像國片的部分就是街景會錯亂，再加上簡體字什麼的。」

（受訪者阿慶，上班族，2019 年 01 月 02 日）同樣的，當我反問受訪者小雨為什麼女主角所就讀的學校是一個中國的學校、拉著簡體字的紅布條時，她仍然可以認同它是部國片？受訪者小雨回答：「因為學校好像就是去那邊躺著休息、跑步而已。」（受訪者小雨，留學生，2019 年 02 月 12 日）她的回答可以對應到受訪者小馬所說的：

「很少有一部片是百分之一百的國片，但他一定都大於百分之五十。」（受訪者小馬，北影研究生，2019 年 02 月 20 日）更明白一點來說便是，在合製電影當中沒有百分之一百只有臺灣的電影，多多少少，我們都會看見別人的影子，而對於現在的臺灣觀眾而言，似乎也不再需要百分之百的國片。

在《神秘家族》的例子中，出現的是我們熟知的演員、熟知的鄉村景色，儘管臺灣的符號被硬生生的換掉了，譬如繁／簡字體、路牌等等，它仍是臺灣觀眾可以接受的一部「不像國片的國片」，這或許意味著臺灣觀眾對於中國元素的進入已經開始接受，並與之共處。

2. 《神秘家族》的演員、場景混搭

你明明知道林依晨是個臺灣人，可是裡面的人就是有大陸演員，就是覺得口音上什麼的就會覺得不搭，不是同一個家族的人嗎！就會覺得說，選角上會需要有點考量啦！（受訪者阿慶，上班族，2019年01月02日）

來自同一家族的人，說著不同的口音，是在《神秘家族》中令觀眾感覺最為突兀的地方之一。這個家族的成員共有四個人，包含女主角苗苗、苗苗的父親、母親以及弟弟。電影的主要演員除了這四人之外，還有一個反派角色－黑衣人。五個主要角色，分別由兩岸三地的演員擔綱，我將演員、所飾演的角色以及他們的國籍整理出來，如下表：

表八、《神秘家族》演員列表

演員	角色	國籍
林依晨	苗苗	臺灣
惠英紅	苗苗的母親	香港
姜武	苗苗的父親	中國
陳曉	苗苗的弟弟	中國
藍正龍	神秘人	臺灣

從表格來看，兩岸三地演員在這部電影中的佔比比例相當，而這部電影最主要的兩個角色－苗苗以及神秘人，皆由臺灣演員演出。

你也知道他媽是惠英紅嗎，他爸我忘記是誰，你看她弟也是中國人的樣子，那你就會覺得說，林依晨就是臺灣人，他的口音就是臺灣人，可是他媽是香港人，他就是香港的口音，然後他爸、她弟弟是中國的口音，那你怎麼會覺得她臺灣的口音在這裡很適合，它放在這裡就是不適合，很怪！就跟所有的

角色都不搭，有點破壞掉看電影的感覺。（受訪者 Hank，電影部落客，2019 年 01 月 03 日）

受訪者 Hank 對於這部電影的回應只有一個重點－林依晨的口音在這裡面跟誰都不搭。在《六弄咖啡館》中，我們可以看到被觀眾指認出來的突兀口音是中國演員董子健，而在這部電影中，這個矛頭轉向了臺灣演員林依晨。出現了這樣的轉變，受訪者 Hank 也解釋到：「我覺得他的時空架構跟在不在臺灣沒什麼太大的關係。」（受訪者 Hank，電影部落客，2019 年 01 月 03 日）然而林依晨在這一家人當中格格不入的問題，也可能並不是「臺灣腔」對上「兒話音」的關係，而是演員本身的音色問題，就譬如在《被偷走的那五年》中，受訪者小天認為張孝全的音色與白百何搭起來是和諧的。

對於受訪者貝貝來講，「因為畢竟這是個多元的社會，所以我才會覺得神秘家族的口音還好，不是這麼大的問題。」（受訪者貝貝，媒體從業人員，2018 年 08 月 21 日）受訪者貝貝的背景較其他人更為特殊一點，她的親哥哥在中國工作和結婚，因此受訪者貝貝的家庭是交融兩岸的。這樣的情景，回應到第二章所探討的，當代前往中國的臺灣人，看重的是中國廣大的市場，也準備在其中安身立命，積極融入當地社會。臺灣的家庭想像，或許也因著這股「中國熱」而出現轉變。

總結在這一節所探討的三個案例，當兩岸三地演員一同演出，說著不同的中文的合製電影時，的確有機會讓臺灣觀眾無論認不認同電影是否是國片，都能不去計較電影中的口音問題。在《被偷走的那五年》當中，因著臺灣觀眾對於白百何的喜愛，使得導演黃真真所建構的那個講中文的城市能夠讓臺灣觀眾以超脫兩岸的視角去觀看。而在《六弄咖啡館》中，臺灣觀眾對於董子健的熟悉，明顯的不如白百何，再加上中國演員被暴力的置入某個對於《六弄咖啡館》的讀者來說顯然是臺灣的角色，變成對

於大部分觀眾來說這部電影怎麼看怎麼怪。而在《神秘家族》的案例中，同一個家族的人說著不同的口音，這時可能被指責是罪魁禍首的可能是臺灣演員與其他人不搭，而兩岸三地共組的家庭也可能看起來是和諧、順眼的，隨著兩岸在社會以及經濟上的互動，臺灣觀眾對於家庭的理解可能也逐漸在改變。

除了混搭了兩岸的演員，《神秘家族》也混合了兩岸的兩岸的場景。

他企圖去創造一個，新的不存在的世界觀，因為他找了，我知道那是臺灣，可是他有刻意去把那個陳設去做的很不像一個會發生在不管是臺灣或是大陸的地方，我覺得他有企圖去跳脫這個地方是哪裡，雖然他好像是在講福建滅門血案的那個，可是好像沒有很成功。感覺他在美術上想要去做出一個新的地方，新的世界觀，但是沒有成功，之後就會變得有點怪怪的。（受訪者恩惠，電影製片，2018年12月24日）

在受訪者恩惠口中的那個新的世界觀，指的大概就是去在地化的空間，受訪者恩惠也進一步表示，唯有在一個新的世界裡，故事可以沒有規則。

《神秘家族》的場景設定在某個鄉下，那個鄉下有山林、有海岸、有村落，女主角苗苗一家就住在芒草叢生的原野中的一棟豪宅，這樣的場景設定帶給觀眾的感覺可能是，「他的家景跟街道完全搭不起來，就是我不太相信他找景有辦法找到一個長那樣然後外面長那樣的，那看就知道是北海岸了，然後北海岸走進去，他家景長這樣，就很怪，所以就會很疑惑，發生什麼事這樣。」（受訪者恩惠，電影製片，2018年12月24日）受訪者恩惠是帶著她本身的專業－製片的觀點去理解這部電影的場景設定，她明確的說到了一種感覺，一種觀眾在觀看這部片時多少會感到的怪感，「我會比較期待他就是把它調整到一個不是臺灣的狀況，因為我覺得他都已經走到這樣了，那你

就是兇暴一點就過去，不要界在那個中間會很尷尬。」（受訪者恩惠，電影製片，2018年12月24日）那份尷尬，來自不完全的去地化，臺灣鄉下的街景、站牌、公車，搭配著中國口音的配角，拉著簡體字的布條，以及電影本身試圖創造的新世界。

然而受訪者 Hank 回應，電影場景對於他而言並不是太重要的事情「電影的概念沒有辦法跟整部電影搭在一起，甚至你說就算不搭在一起也沒關係，因為畢竟觀眾也不是特別去看場景的，大家觀眾只是想去看林依晨，除非他電影真是不好看，我才會特別注意到他場景。」（受訪者 Hank，電影部落客，2019年01月03日）而喜歡懸疑片的受訪者貝貝，帶著觀看此種類型片的期待進電影院觀看，她說自己在觀影的當下並沒有感覺到空間的混雜，是事後在看網路上的評論時，才多少有些同感。因此，對於受訪者 Hank 以及貝貝來說，作為一般觀眾的他們，其實並不在乎電影的場景是否真實／合理，對於《神秘家族》發生的遺世而獨立的鄉村，他們也不存在太多原本的預設。

（四）《吃吃的愛》

《吃吃的愛》由兩段敘事交互穿插，一段敘述著平凡的女主角上官娣娣，跟已經成為巨星的姊姊上官玲玲有多年未解的心結。上官娣娣為了證明自己給姊姊看，非常努力的試鏡、演戲、接些跑龍套的角色，而此時的她卻生病了，被醫生宣判只剩一年可活，然而上官娣娣卻決定要更努力的演戲，在爆紅之後，獲得與姊姊一起演出古裝大戲的機會。起初兩人針鋒相對，直到上官玲玲發現妹妹得了絕症之後，兩人才重新和好，最後上官娣娣過世在古裝大戲的戲台上。另外一段則敘述了一個外太空麵館老闆娘許春梅的故事，她愛上了外太空清潔工，卻被所愛的人背叛，偷走了麵館的秘製湯底，許春梅也從此一蹶不振。而上官娣娣的故事，正是外太空麵店老闆娘許春梅所做的一場夢。

1. 當摩托車接送情與《康熙來了》遇上「中國的」古裝大戲

關於這部電影，受訪者小天表示「我看了影評說蔡康永試著把臺灣情節賣到中國去，不只是藝人本身，連臺灣的這個場景都帶過去，但是中國人不買單。」（受訪者小天，性愛講師，2019年01月06日）受訪者小天口中的臺灣情節除了演員和場景之外還包含了兩件事情，一件事是小天認為在早一些的年代臺灣明星對於中國來講是高級的，另外一件事則是臺灣獨有的摩托車之戀……

他還用了騎摩托車這個元素，摩托車之戀對我們臺灣人來講有某種浪漫氛圍，可是這個東西對中國人來講並不熟悉，所以他不懂這個接送情的浪漫在哪裡。第一個接送的溫暖，接送的溫暖背後代表的是階級，因為摩托車的階級是比較底層、沒錢的，所以就有種同甘共苦的感覺。（受訪者小天，性愛講師，2019年01月06日）

受訪者小天之所以會談起摩托車之戀，是因為他的同志啟蒙電影正是《十七歲的天空》，一樣的摩托車接送情也出現在該部電影當中。儘管如此，小天在第一眼看到吃吃的愛時，並不覺得這部電影是國片，他說：「他的臺灣元素是臺灣的明星，他給人的感覺是把臺灣的東西搬到中國，又給人有一種嫁接，嫁接的東西把共鳴感整個都破壞掉。」（受訪者小天，性愛講師，2019年01月06日）小天在這裡指出的嫁接，意指電影當中所出現的簡體字以及將街道、門牌更改為與中國相關的內容。

關於簡體字的問題，受訪者納丁表示她並沒有注意到，她說：「我看網路上的片源也都是簡體字，就已經習慣了，以前大學唸的文本也是簡體字。」（受訪者納丁，上班族，2018年12月28日）在臺灣觀眾大量使用中國網站收看影劇時，對於簡體字的熟悉感似乎也在這個行為當中逐漸增長。

除此之外，初入影視產業的製片恩惠提供了另一個觀點來說明這部電影不像是國片的原因，「其實我原本以為吃吃的愛不是臺灣電影，但是最近跟前輩聊到，他們說沒有啊，我們在阿榮 Q 棚搭景拍的，我說真的假的，吃吃的愛在臺灣拍的！我以為搭景是過去搭的，因為我不知道臺灣搭景有辦法搭到這麼大的東西，感覺不像是臺灣平常會做的東西。」（受訪者恩惠，電影製片，2018 年 12 月 24 日）在《吃吃的愛》當中，有一個非常華麗的古代宮廷場景，那個場景似乎給了臺灣觀眾很不臺灣的感覺。受訪者阿慶也同樣提到了那個讓他無法認同《吃吃的愛》是國片的場景：「他不是有一個景是他們兩個要拍對手戲，對手戲是在講古裝劇，那個古裝劇就感覺是在大陸。因為古裝戲都是大陸那邊拍的，所以你就會想說這是在講大陸那邊的演藝圈背景這樣子。」（受訪者阿慶，上班族，2019 年 01 月 02 日）古裝在臺灣觀眾眼裡儼然成了中國獨斷的符號。

《吃吃的愛》最為人所知的，是導演蔡康永、演員小 S 和著名的綜藝節目《康熙來了》之間的連結。把這部電影當成國片的受訪者，提到的正是這段《吃吃的愛》與《康熙來了》無法分割的血緣關係。受訪者阿智說：「康熙來了我很愛看，我是憑著這個熱情去看它。」（受訪者阿智，學生導演，2018 年 12 月 27 日）受訪者 Hank 也提到了這段關係，「很明顯就是導演跟女主角是蔡康永跟小 S，你會很自然的認為這是一個康熙來了的延伸。」（受訪者 Hank，電影部落客，2019 年 01 月 03 日）除此之外，綜藝咖也是帶給臺灣觀眾熟悉感的重要元素，受訪者新一提到，「主要演員很多都是請臺灣的綜藝咖去客串的，就讓我覺得比較有臺灣味。」（受訪者新一，影片剪輯，2019 年 01 月 30 日）受訪者小雨也說，「因為都看康熙來了，裡面是康熙來了的梗，故事我覺得沒有太多不一樣，感覺是在看卡司的感覺。」（受訪者小雨，留學生，2019 年 02 月 12 日）

當摩托車接送情與《康熙來了》的情懷遇上古裝大戲時，臺灣的符號與中國的符號在這部電影當中角力，觀眾到底認同什麼更多，或許只能回歸對於哪一種文本接收的更多。受訪者小天因為喜歡《十七歲的天空》才看得到這部電影裡的摩托車接送情；受訪者阿慶因為常看陸劇才感受的到這部電影裡古裝宮廷的磅礴氣氛；而受訪者阿智、Hank、新一、小雨則因為《康熙來了》是他們曾經非常關注的綜藝節目，而無法去除掉它在這部電影裡的身影。

2. 《吃吃的愛》的演員、場景混搭

我覺得蔡康永那時候是想賣這個「小清新」過去，可是又把它嫁接成一個「中國式」的，似乎又嫁接的很失敗。（受訪者小天，性愛講師，2019年01月06日）

關於「小清新」，趙毓琪（2017）提到臺灣的青春電影因著以青春為命題，並且關注著成長過程中美好與純樸的那一面，所以被認為是「小清新」的代表。《吃吃的愛》不算是青春電影，也無關成長，受訪者小天卻說蔡康永想賣的是「小清新」。章玉萍（2013）對「小清新」下了較廣義的定義，他認為小清新是「具有文藝氣息的生活方式和注重文化生活、情感細膩真誠、內心敏感豐富的」以及被歸類在「小資」的風格。從這個解釋裡，或許較能理解受訪者小天所說的臺灣的小清新，是一種小資且具有文藝氣息的生活方式。

在兩岸合製電影當中，除了會出現上一段所提，演員混搭的狀況之外，在場景的設定上，時常也會出現「嫁接」的安排，在這個部分，我將以《神秘家族》以及《吃吃的愛》這兩部受訪者在場景方面有較多評論的電影為例，去討論臺灣觀眾是否能認同電影中混搭兩岸文化的場景設定。

《吃吃的愛》比較大的成分我會覺得比較像是資方在操作，比較不像《神秘家族》會讓人家覺得是不是不成功，他是那種有一種那是失誤嗎？好像是欸，可是《吃吃的愛》一看就會知道 fucking 他是在玩我嗎？（受訪者恩惠，電影製片，2018年12月24日）

仔細觀察這部電影，會發現電影雖然是在臺灣拍攝，而電影當中所有的字體都被置換成了簡體字，正是受訪者恩惠「他是在玩我嗎」的感受，她補充道「我不知道跟他簽字的那個人是誰，一定有人簽字他的片才會長得那麼奇怪，我覺得。」（受訪者恩惠，電影製片，2018年12月24日）讓電影「長得那麼奇怪」的兇手，指向了資方的操作。

並不只有受訪者恩惠感覺到似乎有隻資方的黑手正在操作著電影，受訪者阿慶也有同樣的想法「『紅鯉魚與綠鯉魚』那邊的簡體字，我覺得很出戲，你就會想說沈玉琳是個臺灣人，小s是個臺灣人，可是你硬要把它寫成簡體字，可是他們也沒有大陸口音啊！就會覺得蔡康永怎麼會有這種安排，是為了他後面的投資方嗎？討好他們所以這樣的嗎？」（受訪者阿慶，上班族，2019年01月02日）這種將臺灣的元素中國簡體字湊在一起的狀況，承受訪者小天所說，「我覺得蔡康永那時候是想賣這個小清新過去，可是又把它嫁接成一個『中國式』的，似乎又嫁接的很失敗」（受訪者小天，性愛講師，2019年01月06日）總結來說，對於這群觀眾而言，在兩岸合製的背景下，這部電影建構出了一個「中國式臺灣」，而出現這種樣貌的臺灣的原因，罪魁禍首指向了中國資金的介入。

然而，並不是所有的臺灣觀眾都介意著「中國式臺灣」的出現，受訪者 Hank 解釋：「我覺得也不能怪他，因為你也知道蔡康永近年停掉康熙之後的發展，《奇葩說》、就那什麼《萬物》，都是大陸開的節目啊，所以他有投資方或幹嘛在中國，會

有簡體字，我覺得不意外啊。因為我覺得那不是重點。就是政治歸政治、藝術歸藝術，你在裡面出現簡體字或是廣東話，我覺得沒差。」（受訪者 Hank，電影部落客，2019 年 01 月 03 日）從受訪者 Hank 的回應來看，因著產業結構的理解，而接受了「中國式臺灣」的存在。

面對這種將臺灣嫁接成中國的手法，除了以中國資金介入的角度去解釋之外，《放映週報》曾刊出了一篇影評持有不同的看法，盧彥彰（2017 年 6 月 13 日）認為，《吃吃的愛》用簡體字置入臺灣場景的手法去預示著這將是一場夢，而夢的特質就是既真實又不合常理的。這種「夢」的手法，正如導演蔡康永在接受《鏡週刊》的訪問時表示：「這其實是一個『死而復生』的故事，只是我不想用醫生診斷錯誤或神話的方式呈現，所以用兩個平行時空的人，來看他們的生命能否互相交換或流動。」

第二節、低俗國片與反國片

在這節當中，我想談的事情有兩件，第一、有部分的受訪者將國片視為較為劣質、粗俗的電影，第二、有部分的受訪者從根本的討厭了國片的用詞。上一節中，處理的是受訪者對於國片的感覺，是較細微的、感覺上的區分，而在這一節，我將繼續探討國片這個用詞，總體上所帶來的模糊印象，以及可能產生的偏見。

我覺得國片它好像很多都是那種笑笑的那種，就是看完之後就我快樂了，之後就會覺得我看了什麼，好像也沒有得到什麼的感覺。我不太喜歡去看那種喜劇片。（受訪者南弦，上班族，2018 年 08 月 16 日）

你的類型是說賀歲片嗎？我最討厭賀歲片。我就是很受不了那種賀歲片。那種就是很煩，就是換了名字，每部都長一樣啊，沒什麼內涵、沒什麼內容、ㄣㄨㄥㄣㄣㄣㄣㄣ的，又感覺沒什麼氣質，就是很貶低，會覺得臺灣人

生活是這樣嗎？所以我不喜歡那種電影。（受訪者芬尼，研究生，2018年09月19日）

受訪者南弦與芬尼在談到國片時，首先就將國片與賀歲片連結在一起了，並進一步描述了賀歲片帶給他們印象，即「喜劇」、「沒有內涵」、「沒氣質」。受訪者南弦與芬尼都是屬於沈浸於中國電視劇裡的臺灣觀眾，芬尼更強調過她喜歡看「無腦中國片」，然而當「無腦中國片」對上「低俗賀歲片」時，對於這群觀眾而言，「無腦中國片」顯得更勝一籌，從這裡可以辨別出明顯的文化認同差異。

在所有受訪者當中，除了南弦與芬尼之外，艾琳也是屬於沈浸於中國影視產品的臺灣觀眾，艾琳認為「我覺得在臺灣如果你稱為國片，就已經把這部電影打下一個記號就是二等公民。」（受訪者艾琳，研究生，2018年09月20日）將國片與二等公民畫上等號的原因，艾琳也進一步解釋「大家瞬間想到的可能還是很辛苦啊，沒什麼資金啊，小拍攝之類的那種感覺。」（受訪者艾琳，研究生，2018年09月20日）可以看出受訪者艾琳已經習慣接收大製作的影視作品，並以其為評斷作品的標竿。

而另外一部分，則是部分臺灣觀眾對於「國片」一詞為票房號招的口號時所產生的厭惡感覺。

海角七號出來的時候不是一直在吵要支持國片嗎！變成說你不是在乎他不是好看，變成是國片一定要支持這樣，到最後越喊是國片我越不想看，因為你喊的是國片，所以我就知道大概也就那個樣子。就狼來了感覺，太多阿哩不搭的片子，打著國片的旗幟去騙人。（受訪者納丁，上班族，2018年12月28日）

在受訪者納丁的想像中，國片與「阿哩不搭的片子」被連結在一起，而這個連結正是臺灣電影參差不齊的品質。從受訪者納丁的言談中，可以確認一個她感受到的現象，那便是在某個時期之後，臺灣電影愛用國片為票房號召。

而受訪者傑曼尼也針對訪綱中請受訪者指認出哪些是國片這道問題有所批評，她說：「為什麼我們要特別去指出哪些是國片這件事？」（受訪者傑曼尼，廣告 AE，2018 年 12 月 25 日）

因為我覺得在這個年代，電影是一個很龐大資金投資的，然後我覺得如果真的要僅稱為某一國的國片，這種東西不多，除非你是獨立製作的影片，比較會有這種情形出現，如果只是在講說能代表臺灣的，這樣我覺得稍微比較能理解。因為覺得國片這種東西，電影發展的這條路上越來越遠，這種東西本來就會越來越少，就跟地球村一樣。譬如說，《怪獸》那部影片，他們資金可能來自於世界各地，然後他的演員來自世界各地，如果我們要講《哈利波特》，他是英國的片沒錯，但是這部片我沒辦法把它只成為英國的片，就是這種感覺。（受訪者傑曼尼，廣告 AE，2018 年 12 月 25 日）

受訪者艾琳對於國片一詞的感覺，也能與受訪者傑曼尼的相互參照，「我覺得我不太喜歡分什麼臺灣電影、大陸電影或是國片。該怎麼說國片？為什麼一定要提出國片？因為如果你定義出自己，你就要定義出他者。那你定義出他者是為什麼？」（受訪者艾琳，研究生，2018 年 09 月 20 日），而受訪者艾琳是個沈浸於中國影視產品的臺灣閱聽人，當她表達出不喜歡區分出他者的態度時，是不是意味著一種對於什麼是我們的、什麼不是我們的這種界定行為的反對，而界定屬於我們的文化正是民族主義的存在的必要條件（Gellner, 1997／李金梅譯，2000）。對於「國片」這個詞的探討，似乎召喚出了受訪者艾琳身為政治化公眾的態度，一種避免去與中國進行劃界的態

度，而這種態度也體現之後提及的，艾琳認為臺灣與中國應該要密切交流且不認為中國是個對台具有侵略性的政治實體上。

總結以上，除了如小馬所說的國片除了是青春校園的九把刀、賀歲的豬哥亮、臺灣歷史背景的賽德克，在接地氣的同時，也可能淪為「沒氣質」、「沒內涵」、「阿哩不搭的片子」等印象。而國片與國族的連結除了存在於國片紛擾的定義之中，更在觀眾對於為什麼電影需要被區分是不是國片的反思之中展現出來。

第三節、國片的延伸——一種例外狀態？

在本節的最後，我想談談兩部性格獨特的臺灣電影《再見瓦城》與《相愛相親》。正如先前所談的，對於國片的認同可能來自於故事發生的所在地、影片的類型以及導演與演員的國族身份。我請受訪者們直接為國片下定義，受訪者小天認為「今天你問我所謂的國片是什麼的話，對我來說他的編、導是以臺灣發跡，整個拍攝的是臺灣的故事。」（受訪者小天，性愛講師，2019年01月06日）受訪者方方說：「通常我認定國片是先，我覺得是臺灣導演的。」（受訪者方方，編劇，2018年12月13日）小雨則是覺得「故事背景是在臺灣，主角至少要1/2或以上，三個人最好是兩個人，兩個人至少有一個人，我覺得最主要是故事背景是要在臺灣。」（受訪者小雨，留學生，2019年02月12日）綜合以上，對觀眾言，國片的定義大概涵蓋三個方面：臺灣導演、臺灣故事、臺灣演員。

然而在受訪者在定義完他們認為的國片定義之後，往往會陷入矛盾。小天突然想起有部國片叫做《再見瓦城》……

《再見瓦城》說的是泰緬邊境非法移工的故事。男主角阿國跟女主角蓮青都是由緬甸到泰國去工作的非法移工。阿國安分的在曼谷郊區的工廠裡工作，想著存到了錢

要回到緬甸開店，而蓮青則是一心嚮往大都市的女孩。想要去更大的都市就必須有身份，然而取得身份需要非常高昂的代價，工廠的工資是無力支付的，因此蓮青走上了性工作者一途，而阿國最後殺掉了這個他深愛卻沒有辦法擁有的女孩，也殺掉了自己。

認為國片是編、導由臺灣發跡，並且訴說的是臺灣故事的受訪者小天表示：

我覺得也滿奇妙，他並不是在拍臺灣的故事，可是你對他會有種國片的情結，可能是導演跟臺灣有點淵源，又是有柯震東這個這麼有代表性的臺灣演員。也不是說國不國片，如果你硬要講的話，他的確帶給我有國片的感覺，雖然他寫的不是臺灣的故事，講這句話好像推翻我剛剛講的那個東西。（受訪者小天，性愛講師，2019年01月06日）

而先認同導演國族身份的方方，也接著想到《再見瓦城》的導演趙德胤：

他是緬甸人，然後拍片也都在緬甸，但他被說成臺灣電影，我覺得很奇怪。這好難定義喔，很微妙，就是也是有外國人來拍臺灣的故事。我原本想說只要那個導演被認定為臺灣導演，我就會覺得是國片，可是這樣想的話，比利林恩跟少年 pi 都是臺灣電影，那個太極端了，那個是美國大片場投資的，你就不會覺得是臺灣電影。（受訪者方方，編劇，2018年12月13日）

說到這裡，對於什麼能夠被認同是國片，突然間，某些預設的條件開始被打破了。受訪者傑曼尼在闡釋她為什麼喜歡《大佛普拉斯》時說：「我覺得他熟悉的感覺……是因為那個場景感覺就是我們日常生活中會發生，不一定一定是在臺灣，或者是 somewhere in 中國，或是 somewhere in 柬埔寨，像是田邊，或是田邊的雜貨店。」

（受訪者傑曼尼，廣告 AE，2018 年 12 月 25 日）受訪者傑曼尼的回應，將對於影像再現的認同與國家的認同區分開來。

或許我們將電影回歸受訪者傑曼尼口中的那種「熟悉的感覺」，而非導演、演員的國籍、場景、使用的語言這些層層疊疊的附加架構以及國家象徵來看的話，《再見瓦城》為我們帶來的熟悉的感覺可能是我們認識的柯震東與吳可熙，可能是濕熱的東南亞，可能是底層的生活，可能是因著人生的目標不同而沒有結果的愛情。底層的命題，似乎一直若隱若現的出現在臺灣電影當中，譬如《一路順風》的計程車司機與運毒販，《台北星期天》裡的移工，《大佛普拉斯》裡四處打工以及撿回收度日的生活。或許《再見瓦城》正是以我們熟知的柯震東與吳可熙所扮演的底層移工角色，與臺灣的感覺產生連結。

而另一方面，生活在全球化時代底下的我們，那種「熟悉的感覺」不可能只僅僅鎖在我們的家鄉、生活的地方，而是將隨著個人的移動經驗、影視作品的流動，不斷的擴大我們的生命經驗，而可能對十萬八千公里之外的人、事、物感到熟悉。無可否認的，這份熟悉感也可能來自趙德胤導演已經被定位成臺灣導演，以及電影不慍不火的、介於藝術電影與商業電影之間的敘事方式。

除此之外，值得一提的是，《再見瓦城》除了是第 58 屆亞太影展代表臺灣參賽的劇情片之外，更在第 73 屆威尼斯影展中嶄露頭角。

臺灣觀眾對於外國故事的熟悉甚至是認同的感覺，也發生在《相愛相親》這部電影身上。《相愛相親》敘述了三代人之間的故事。住在中國鄉村裡的姥姥，丈夫在他們成婚不久便已離家去都市打拚，從此他們再也沒見過面，直到丈夫過世才安葬回村里，姥姥便從此守著丈夫的墓。正值退休年齡的教師慧英，她的父親是姥姥的丈夫，

而慧英的母親則是她父親在城裡的老婆，慧英的父母相愛的過了大半輩子。薇薇是慧英的女兒，在電視台工作。故事從慧英的母親過世了說起，慧英為了將母親與父親葬在一起，回到鄉下去拜訪姥姥，希望將父親的墓移出來，她的想法被姥姥斷然拒絕，從此開啟了慧英父親的墓的保衛生死戰，薇薇將這一段故事拍下來在電視台播出之後，戰局更顯得混亂。三代人、三種價值觀，便是這部電影最重要的內容。

根據開眼電影網⁸的統計，《相愛相親》的台北票房只有 368 萬，記得當時我在台北市中山區的電影院看了晚場，影廳內的觀眾真的寥寥無幾。這部電影，我毫無疑問的，可以將它歸類於中國電影的行列當中，因為它說的是一個發生在中國的故事，一個在中國才會出現的生命狀態，而中國電影在臺灣的票房表現普遍不好。

我的受訪者當中有方方、小馬、艾琳以及 Hank 看過這部電影，而這些受訪者中，方方與小馬都是科班的學生，艾琳和 Hank 則是努力與電影保持緊密關係的觀眾，也就是說，這部電影可能不會是只將電影視為娛樂的一般觀眾的選擇。

方方與 Hank 都曾是第 54 屆金馬獎的觀眾票選最佳影片的評審團成員之一，當時他們的那張票都投給了《相愛相親》，方方說：「相愛相親講母親跟自己的媽媽跟自己的女兒和解的故事，我靠，這個妳光是處理一對母女就很難了，他是處理三代，這個題材要拍得好很不容易，所以我就給他這張票。（受訪者方方，編劇，2018 年 12 月 13 日）Hank 則認為，「張艾嘉就講了三代人的感情觀，或是他們的一些情感連結，那我覺得他們拍出來的東西就很像會跟，就是我剛一直在講的那種感覺很像，就是會跟臺灣有情感共鳴。」（受訪者 Hank，電影部落客，2019 年 01 月 03 日）艾琳也說她深受這部電影感動，散場後大哭了十分鐘。

⁸ <http://app2.atmovies.com.tw/film/flcn48963336/>

顯然地，這部電影能讓臺灣觀眾具有共鳴，深受感動，方方與 Hank 都認同這部電影是國片，艾琳則因為不想區分國片而沒有回答這一題。

一部中國大陸在地題材的電影，儘管在臺灣的票房不高，但看過的受訪者對於這部電影的認同不減。導演的氣息或許在這之中扮演了關鍵的作用，小馬表示：「你身為一個創作者還是得在自身背景相關經驗下吧！你不可能說你是一個臺灣導演，你最後又跨到香港去講香港的在地，除非說你真的做得很成功。劉若英，他也是臺灣人吧！他就啟用了周冬雨、井柏然兩個大陸演員，拍一部《後來的我們》，結果賣了 14 億票房，是他第一部電影作品，那裡面完全沒有用到臺灣元素，可是他成功。他成功是因為這六七十分他有先在所謂的愛情，以及歌唱，後來的我們就是他的歌名，已經被很多很多的觀眾粉絲所肯定了，那他剩下來的那串包裝，所謂春運返鄉，所謂北漂青年的這些東西，他是透過，他有七個共同編劇，他片尾跑完字幕之後，還上了紀錄片訪談畫面，就是好多好多人在大陸各個省份拍的說，我現在在哪裡過得很好，我希望知道你在哪裡什麼。」（受訪者小馬，北影研究生，2019 年 02 月 20 日）對於受訪者小馬而言，《相愛相親》說了一個中國在地的故事，卻沒有如《後來的我們》那般說到中國人的心坎裡去，反而讓人看見了臺灣的影子，導演張艾嘉勢必是對於臺灣觀眾的共感起了作用。三代人，三種價值觀，在電影裡呈現的是老一輩人的固執與真情，中年人的霸道與拼命，年輕人的不切實際以及對自由與被尊重的追求。

《相愛相親》如頓河（2017 年 11 月 14 日）所說的，這部電影並沒有刻意的想要煽動觀眾的情緒，被呈現出來的是在感情中的小細節。這種貼近寫實的，並個人生命經驗產生連結的電影形式，或許和臺灣電影新浪潮的傳統有些雷同。家庭的命題，也出現於新浪潮導演的鏡頭裡，譬如楊德昌的《一一》、王童的《紅柿子》、侯孝賢的《童年往事》、李安的《飲食男女》以及《囍宴》。除此之外，導演張艾嘉的電影是

著力於女性書寫的，粘妙如（2010）便指出，張艾嘉電影的敘事強調了女性私密的情感經驗，並且傳遞了女性不需為傳統所束縛的觀點。而這份「女性傳統」，或許正也是兩岸所共享的中華道統下的「傳統」。

因此，當《相愛相親》敘述著兩岸在中華道統的影響下可能共享的女性觀點，以寫實的、與個人經驗連結的手法，以及家庭的命題與臺灣電影新浪潮的印象接軌時，臺灣觀眾或許正是藉由這些微小卻熟悉的線索與這部電影產生共鳴。

除上述的原因之外，更值得一提的是，第 54 屆的金馬獎，那一年，臺灣電影頗有抬頭之勢。《大佛普拉斯》、《血觀音》成為當年臺灣電影的亮眼作品，由臺灣導演張艾嘉所執導的《相愛相親》，也乘著臺灣影迷對於「臺灣電影大爆發」的狂喜勁頭，成為臺灣國片抬頭的抬轎者之一。

對於臺灣觀眾而言，許多合製片是怪裡怪氣的，而這樣的問題似乎也存在於中國觀眾的眼中，只是本研究並沒有觸及中國的觀眾，因此對於對岸的感受也力有未逮。

綜合以上兩部電影的討論，可以獲得的結論是，觀眾對於電影所產生的共鳴不再侷限於自身真實的生命經驗；某些屬於我們的情感，也可能在飄洋過海、脫胎換骨之後又再度被辨認出來。而國際性影展對於「好電影」的認可，更可能深刻的影響了觀眾對於電影的認同，畢竟，好東西，若沾得上邊，多數人都會想沾一沾光吧！

第四節、小結

在本章當中，首先探討了在合製電影如何能被臺灣觀眾認同是國片，和演員混搭以及場景混搭的景象，並以《被偷走的那五年》、《六弄咖啡館》、《神秘家族》、《吃吃的愛》等幾部電影為例。

國片認同的界線，就是符號之爭，而那個符號並不是表面的繁／簡字體、演員與導演的國籍、場景／故事的設定。上述這些顯而易見的特徵，在《被偷走的那五年》、《神秘家族》、《吃吃的愛》、《六弄咖啡館》、《再見瓦城》以及《相愛相親》這幾部電影的探討過程中，作為受訪者的臺灣觀眾都已出現不以為意的態度，觀眾熟知這是個全球化的時代，也是中國影視產業崛起的時代，已經沒有百分之百的國片，也或許我們不需要百分之百的國片。

真正影響國片認同的取決於觀眾平常習慣收看的文本，或是對於文本的印象，舉例來說，對於熟悉中國都會愛情劇的觀眾而言《被偷走的那五年》是更靠近中國都會的感覺，而對於不熟悉中國都會感覺的觀眾而言，他們反而能藉由這部片中的景色來辨認出臺灣；對於《康熙來了》的粉絲而言，《吃吃的愛》就是綜藝節目的延伸，而對於其他觀眾而言，被辨認出來的可能是充滿中國氣息的古裝劇舞台。回應我的研究問題，到底對於臺灣觀眾而言，有沒有一個對臺灣電影的「台味」想像？答案是有的，而那台味就建立在我們生命經驗中所熟悉的事物或文本，譬如所收看的節目如《康熙來了》、熟悉的原著小說如《六弄咖啡館》、認同的價值觀如《相愛相親》等。而這份台味並不會因著與中國接軌而消失，換句話說，中國元素已經能夠和臺灣觀眾所認同的國片「相愛相親」。

演員混搭的部分，在《被偷走的那五年》中看到臺灣觀眾因著對白百何的喜愛，在儘管覺得有些突兀的狀態下，仍享受著電影，而該片所建構的一個說中文的城市，也給了觀眾對於白百何的出現有解釋的空間。《六弄咖啡館》的場景是接臺灣地氣的，在電影所拍出的高中求學階段，不可能出現如職場上兩岸碰撞的情景，因此中國演員董子健的出現，是不具有解釋空間的暴力置入，對於觀眾而言也難以為其找到合理的理由。《神秘家族》的故事雖可能是架空的空間，然而兩岸三地的演員要演同

一個家族的人，對觀眾而言實在勉強，然而在這個案例中也發現到，隨著臺灣人才西進中國，並在對岸落地生根的現實，觀眾對於家庭的想像也可能出現轉變。

一部參雜兩岸三地演員的電影有沒有可能獲得臺灣觀眾的認同，答案是有的，這個答案可能建立在臺灣觀眾必須夠喜歡電影中的中國演員，以及不能去脈絡的置入，否則臺灣觀眾也很難在觀看電影時找到和諧的觀看角度。

場景混搭的部分，《神秘家族》混合了兩岸的元素，意圖製造一個新的世界，空間的混雜並沒有帶給本次的受訪者反感的情緒；然而《吃吃的愛》則是將臺灣意圖竄改／嫁接成某個中國的城市，面對這種「中國式」臺灣的出現，觀眾是無法接受的。所以說，混雜兩岸元素的空間是可能為臺灣觀眾所接受的，然而「中國式臺灣」似乎還是臺灣觀眾無法忍讓的底線。

總結以上，臺灣觀眾對於跨兩岸電影中，演員及場景混雜的情況不必然是反感的，然而混雜不等於竄改，當該是臺灣人的角色被置入了中國演員，該是臺灣的場景被嫁接成了中國，「中國式臺灣」的出現仍是臺灣觀眾無法認同的。

第五章 觀眾與政治化公眾的角色協商：談金馬獎與跨兩岸藝人的身份／ 政治認同

其實我覺得國片應該正名叫台片……國片這個詞很不精準，他到底指涉什麼，國語的片嗎？我國製造的片嗎？中華民國的片嗎？我覺得國這個字很讓人摸不著頭緒。……香港也不會說自己是國，他們不會叫自己是區片之類的，他們也叫自己的電影叫港片嘛！（受訪者方方，編劇，2018年12月13日）

2018年的金馬獎，最佳紀錄片導演傅榆在發表得獎感言時，一句：「希望我們的國家可以被當成真正獨立的個體來看待！」從此星火燎原，除了在頒獎典禮上的中國影人紛紛接力回擊，網路輿論也是一片譁然。那一夜，兩岸的政治角力，近距離的在我們眼前開打了。

承續第二章所提，在做閱聽人研究時，不能去忽略閱聽人所兼具的多重身份，也就是說，閱聽人在作為接收影視產品的觀眾時，同時也是兼具政治意識形態的政治化公眾。因此，在這裡我將閱聽人所兼具的政治化公眾角色凸顯出來，便是希望進一步去了解觀眾在觀看電影時，面對中國的意識形態會如何展現出來，而最終，觀眾與政治化公眾兩者的角色協商，會使閱聽人採取什麼樣的支持／對抗位置。

本次的受訪者約可以分為三種不同的面貌，一類是與電影圈較為親密的觀眾，包含本身在電影圈內從事製片、剪輯、編劇等工作，以及就讀電影相關科系和長期撰寫影評、關注影展的觀眾。一類是平時非常投入於中國影視產品的觀眾，不管是古裝劇、校園愛情劇、時裝劇或是綜藝節目以及電影。最後一類是不特別偏好中國影視產品的觀眾，這當中各有較喜歡看好萊塢巨製的觀眾以及收看較多日韓電影的觀眾。

本章為回應第三個研究問題「對於會觀看兩岸合製電影的臺灣觀眾而言，什麼樣的想像共同體，甚至是民族主義會在電影的範疇被展現出來？」本章的書寫結構共分為兩節，第一節談第 55 屆金馬獎的政治風波以及臺灣觀眾對於金馬獎所投射的民族理想；第二節談跨兩岸藝人的政治表態如何能被臺灣觀眾所接納／排斥，當臺灣觀眾願意去買單「中国台湾」藝人的身份認同時，折射出的是什麼樣的解讀位置？

第一節、民族競逐的金馬獎？

nation 指涉的是一種理想化的「人民全體」或「公民全體的概念」。在此意義上，它和「國家」是非常不同的東西：nation 是人民群體，而「國家」是這個人民群體自我實現的目標或工具（吳叡人，2016）。

上面這段文字，是從《想像的共同體》的導言中節錄出來的，解釋了為什麼應該將 nation 翻譯成「民族」而不是「國族」的原因。我在這裡，想借用民族的視角來解釋臺灣觀眾藉由金馬獎所建構的民族理想，而這一份民族理想浮現出的正是臺灣與中國之間的劃界。

回顧金馬獎的歷史沿革，約可分為三個時期：1962 年至 1990 年、1991 年至 1996 年、1997 年至今。金馬獎的創立是為了獎勵國語影片，同時也作為黨國機器的宣傳工具，因此在草創初期，也就是 1962 年至 1990 年間，除了只能用國語發音的限制外，也限制了參賽者只能是臺灣境內的廠商，或者是政府認可的華僑廠商。1991 年後，金馬獎的限制放寬至華裔人士，然而前提是必須參加臺灣或香港的電影團體，也就是說此時期的金馬獎鼓勵的是臺、港的電影工作者。金馬獎最劇烈的改變出現在 1996 年，該年除了放寬語言的限制，任何屬華語的語言皆可報名之外，也不再對出品國家、資

金來源、影視工作者的國籍設限，中國大陸正式具有金馬獎的參賽資格。1997 年開始，金馬獎將自己定位為全球華語影片競賽（傅紀綱，2015 年 11 月 26 日）。

在這節當中，我想處理的問題是，透過金馬獎我們可以看到什麼樣的臺灣民族想像與政治意識。在接下來的篇幅中，我將透過受訪者對於三件事情的回應去解答這個問題，這三件事便是：為什麼獎項都頒給中國人？傅榆的發言錯了嗎？以及金馬獎為何讓臺灣人驕傲？

（一）為什麼獎項都頒給中國人？

網路上關於金馬獎為何都獎落他家的爭論非常多，BBC 中文網就曾刊登出〈中國電影橫掃臺灣金馬獎引兩岸網民議論〉⁹的新聞報導，討論這個問題的社會評論，以及評論社會評論的評論更是不計其數。

我覺得他有得獎，一定有他可以得獎的理由，臺灣人可能會 murmur 為什麼頒給大陸人，或許還有一個原因是因為大陸他們確實有的資源比我們多，所以他們相對可以投入的成本也比我們多很多，那整個電影出來的品質就有差，可能細緻度就會有差，所以這可能會是個小小部份的原因吧，但我不會介意說都是大陸人得獎，畢竟這就是他們比我們厲害啊，這又沒什麼好 murmur 的。（受訪者南弦，上班族，2018 年 08 月 16 日）

受訪者南弦是一位不太關注金馬獎的觀眾，同時也是一位沈浸於中國影視作品的觀眾，她平常觀看的影劇多是中國的校園愛情劇，稍早之前，我提過南弦是討厭沒內涵的國片，並且擁抱中國都會、校園愛情劇的 22 歲年輕上班族。她不關注金馬獎，所

⁹ https://www.bbc.com/zhongwen/trad/china/2016/11/161127_taiwan_golden_horse

以上面這段敘述應該是根據她的印象而來的。可以看到她認同中國的電影值得獲獎的原因，是因為資源比我們多，所以品質比我們好。

有在關注金馬獎以及在臺灣電影業界工作的受訪者，也是認同中國電影值得獲獎的，然而他們提供的觀點不同於受訪者南弦。擔任電影剪接的受訪者基德說：「因為我們產量有時候滿少的，而且我們不是每一年都有強片出現，我們自己在做，今年沒什麼跟人家比，人家就不知道啊，怎麼又大陸！就算有，我覺得大陸真的是越來越強，而且他們得獎其實都不是那種商業片啊，都是那種很慢啊的那種。可能他們沒看過吧！可能他們去看過就了解。」（受訪者基德，電影剪接，2019年01月30日）而非常關注影展的受訪者貝貝也說到：「我覺得很好啊，因為我覺得大陸、或者說香港，他們近幾年的題材跟深度跟廣度都很，應該說他們很多題材都很新，甚至是很深入他們的問題，像是《囚》，有個紀錄片，他在講大陸的精神病院，他就是拍了很久的紀錄片，我覺得大陸他們最近真的很用心的在影視這一塊，雖然他們有些電影是在大陸被禁。我覺得臺灣近幾年邁不出去那個深度，因為臺灣還是在拍可能比較小情小愛的、賀歲片，看不到那個，題材的廣度還是比較受限。」（受訪者貝貝，媒體從業人員，2018年08月21日）

受訪者基德與貝貝都認同到，中國電影之所以比臺灣電影強，並不是因為資金多、大製作，而是偏藝術類型的電影拍得更好和更具深度和廣度。突然間，我意識到，並不只有沈浸在陸劇、陸綜以及「無腦中國片」中的臺灣觀眾會認同中國的影視產品，投入影展的觀眾，也會透過這些所謂中國的藝術電影，或是無法通過中國廣電總局審查的獨立電影與中國產生連結。

唯一與其他受訪者持不同意見的，只有喜歡觀看臺灣電影並且不太接觸中國影視作品的受訪者阿倫，他在其他受訪者一致認同中國電影就是比較強的論調中顯得獨樹一格，保有一些屬於臺灣的底氣與界限。

我覺得很多民眾會有一個想法是金馬獎是臺灣出資辦的，但是很多變成整場，大概百分之七八十的獎項都是給中國電影，那就會有一點怪，反客為主的感覺。我個人還滿中立的，我會覺得說這個也沒什麼不好，但是我也覺得他身為臺灣自己出資辦的頒獎典禮，我覺得他可以，或許講重一點他可以限縮資格在有臺灣參與的電影，才可以有入選資格。我覺得最多可以到合拍，但如果全都是中國的，我覺得這個其實有點政治議題在吧，還是會覺得有點怪。但如果以藝術價值來說，我覺得是 ok 的，就他是整個華語電影圈的盛事，但我覺得政治還是很難排除在金馬獎之外吧！（受訪者阿倫，研究生，2018 年 08 月 22 日）

受訪者納丁是屬於「中國電影就是比較強」的陣線，她非常認同中國演員的功底，但她也用了一個比喻去描述她認為金馬獎確實存在著政治議題。

我覺得把金馬獎縮小到最小的，假設是我們系上自己要辦個什麼評選好了，都不可能公平公正的事情，一定有各種考量，像我現在在公司裡面，在辦活動的時候，你都會知道什麼時候要 say 什麼東西，什麼樣子呈現方式可以讓整個畫面、氛圍看起來最和樂融融。（受訪者納丁，上班族，2018 年 12 月 28 日）

回顧先前文獻探所述，唐維敏（2003）所批評的，「華語電影」一詞是為了跟中國保有語言、文化的共通性，卻避免被「統一」的策略。換個角度說，「華語電影」

的用詞本身就是去政治化的政治。因此，當金馬獎定義自己為「華語電影的最高殿堂」時，該怎麼讓所有同屬華語的兩岸三地以及新馬的影視工作者同聚在一起競爭時，還能讓金馬獎的「整個畫面、氛圍看起來最和樂融融」。

在「為什麼獎項都頒給中國人？」這個問題上，受訪者展現出四種不同的態度，第一，較不關注影展的觀眾，認同了中國大製作的影視產品，第二，關注影展的觀眾，認同了中國電影中批判社會的題材，第三，不喜歡談臺灣國片的觀眾，認同著中國的「硬底子」演員，第四，較沒有關注中國電影的觀眾，對於獎都頒給中國電影是較有疑慮的。這四種狀態呈現出對於中國影視產品的親近與疏遠，關係到了觀眾看待金馬獎的態度。

（二）傅榆的發言錯了嗎？

第 55 屆金馬獎典禮上，最佳紀錄片導演傅榆在台上的最後那一句：「希望有一天我們的國家可以被當成一個真正獨立的個體來看待，這是我身為臺灣人最大的願望！」

故事就從這裡開始，金馬獎頒獎典禮上的劍拔弩張、網路輿論以及藝人轉發的政治宣言，在這裡就不再贅述。在經過四個月後，BBC 中文網也刊出一篇傅榆的專訪〈臺灣金馬獎風波四個月之後：傅榆談致辭爭議和臺灣民主〉¹⁰從傅榆的角度去看當初那句引爆點究竟是如何被點燃的，「（金馬獎發言後）大家都很覺得我是女戰神、女戰士，要去對抗什麼，但真的不是這樣。我講這些話，對我來說就是，長久以來，身為一個臺灣人，我想被尊重。」傅榆說（轉引自鄭仲嵐，2019 年 03 月 21 日）。

¹⁰ <https://www.bbc.com/zhongwen/trad/chinese-news-47621099>

只是在這個場合我覺得能不提就不提，因為畢竟大家真的都是想要做到政治歸政治、藝術歸藝術，可是你提了就不可能做到這件事。所以我覺得以他一個成熟的導演來說，他其實不應該在頒獎典禮上講這件事情，我覺得他自己也會預想到會發生後面引起的這些預期的效應。（受訪者 Hank，電影部落客，2019 年 01 月 03 日）

對於受訪者 Hank 來說，傅榆導演的這席話似乎就是打開了潘朵拉的盒子。原本金馬獎將兩岸三地都容納在它之下，為了「整個畫面、氛圍看起來最和樂融融」，可能也為了別的，政治問題在金馬獎上從來沒被搬上檯面。在這個競爭場上所表現出來的民族情感，也不如運動賽事那樣激動，所有的榮耀都回歸個人，正如 Hank 所說：「我覺得就是看個人的演技啊，沒辦法人家就是演的比較好，你不能因為說金馬獎是臺灣辦的，就一定要把演員都留給臺灣。」（受訪者 Hank，電影部落客，2019 年 01 月 03 日）金馬獎以「無私的角度」去獎勵出色的電影，以「公平原則」去對待與我國意識形態敵對的國家，正是金馬獎被認為已經超越兩岸「世俗的」政治因素的原因。

以下是曾經待過電影業界的受訪者新一的回應，表達出金馬獎應該與政治切割的想法。

我會覺得這是一個藝術殿堂，不該把政治摻進來，就是電影的地方，為什麼還要扯政治，所以我不太能諒解，就是你會影響很多東西，會讓大家的焦點偏離，其實我滿生氣的。就是有一個紀錄片有得獎，那個女生，他臺灣的，我知道他那部片就是在講臺灣，但是他真的不用特別講出來。因為我們影視工作人工作者很辛苦，大家都是為了自己的創作裡面在那邊付出很久，終於有一個可以得到肯定的地方，這個時候在那邊講一些有的沒的，就是焦點就被轉移了。（受訪者新一，影片剪輯，2019 年 01 月 30 日）

金馬獎似乎創造了一個跨越國界的想像共同體—藝術殿堂以及電影產業該享有的榮耀。受訪者阿慶的想法也附和了這樣的結論，他認為「以我們是臺灣人來看的話，你可能會覺得他講的是對的，沒錯，可是你今天要探討的是華語電影，你就是應該把任何政治的東西給排除掉，不要提到他。」（受訪者阿慶，上班族，2019年01月02日）受訪者基德也認為在金馬獎上不應該提及政治，然而他的態度在言論自由與不該提及敏感議題之間搖擺。

Hank、新一、阿慶、基德這四位受訪者對於傅榆的發言抱持著相同的態度，這四位受訪者有個共通點是，他們都認為兩岸關係應該維持現狀、保持交流、和平友愛。

在訪談過程中每一位受訪者都認同自己是臺灣人，然而從上述的事件可以發現，即便是「天然獨」世代，在特定領域中仍可以出現一種新的想像共同體。觀眾的身份與政治化公眾的身份在面對金馬獎的政治問題時，協商出了一種「藝術殿堂應當超越國族恩怨」的態度，以及避談政治是兩岸共同的默契，而這種想像可能也是當臺灣以金馬獎與中國接軌時的自我審查。

另外一派支持傅榆發言的受訪者則認為：

我覺得那個講話的人並沒有錯，因為他在臺灣為什麼他不能說這個話，這是本來每個人都有發言的自由，加上他又不是主辦單位，他也不代表主辦單位的立場，就是他個人的立場，所以我並不覺得他個人有錯。因為我看到很多評論是罵他說，他毀了金馬獎，導致兩岸很尷尬，雖然說這是事實，但我並不覺得大家可以怪他，因為本來臺灣就有很多人的意識是不一樣的，支持他意識的人聽了就很開心，不喜歡的就聽了很生氣，並不會因為他說這個就代

表他有錯，或是這是他害的，我覺得並沒有關係。（受訪者小雨，留學生，
2019年02月12日）

認為傅榆並沒有錯的受訪者，多是採與受訪者小雨相同的解釋角度，即臺灣是一個可以自由發聲的地方，任何意識型態都是能夠被包容的。

就是金馬獎就是一個大家都可以發聲的地方，臺灣也是一個大家都可以發聲的地方，不管你要講什麼，你的聲音都是可以被大家聽到的。但至於我們要怎麼樣去面對那些譬如說講了一些他們不喜歡聽的東西就不來參加晚宴的那些國家、那些人物，我就覺得他不懂為什麼我們可以講，他們沒有那個概念這種東西在臺灣是可以被講的，我們是一個很自由發聲的國家，還有我們政治是開放的，既然這樣的話，他們不來我並沒有覺得可惜，就是覺得你少掉了胸襟跟包容度。（受訪者傑曼尼，廣告AE，2018年12月25日）

受訪者傑曼尼的回應又更推進了一個層次，她將「一個大家都可以發聲的地方」與「我們的政治是開放的」連結在一起，並且認為拒絕參加晚宴的中國人少了胸襟，一種較為優越的民族認同便在這其中展現出來了，這個認同即我們是自由的國家，而這份自由是中國人無從理解的。

受訪者納丁談到了當時她與家人一同在收看金馬獎典禮的直播，她與家人對於傅榆的發言有了分歧的意見，她淡淡的說：「我覺得傅榆很勇敢。」傅榆在上述提到的BBC訪談中，提過她並不是女戰神，也沒有要去跟什麼對抗，只是講出了她身為臺灣人，希望受到的尊重。這番話或許可以回應到受訪者納丁口中的勇敢。為了看起來和樂融融，可能也為了利益，開始自我審查什麼該說什麼不該說，跟北京當局把「不堪入眼」的底層階級通通掃地出門一樣，一切都為了看起來「和樂融融」。

反對傅榆言論的受訪者，所持有的意見，就是不應該讓藝術蒙上政治。笑說自己是臺獨人士的受訪者方方對於被政治化的金馬獎，採取了相反的態度：

為什麼要避免政治化？不用避免啊！世界上很多影展都是發表意見的場合，坎城也有，威尼斯也有，今年坎城不就有那個女性電影人集體反性侵，像這種場合都是表達一些自己的看法的好機會，因為所有人都聚焦在這裡。（受訪者方方，編劇，2018年12月13日）

從方方的回應來看，金馬獎對於會激起紛爭的政治言論的封殺，正對應到了觀眾想像金馬獎上「你不犯我，我不犯你」的默契，而進一步採取了自我審查的立場，而這份默契或許正是由儒家道統中「禮之用，和為貴¹¹」的精神所建構出來。

總結以上，對於傅榆導演的敏感發言，有兩派之爭，一派是由電影的信眾所構成的想像共同體—金馬獎上藝術是唯一宗旨，國族的恩怨情仇不該被提及；而另外一派則將金馬獎置於國家之下。在臺灣這個國家之下，言論自由是每個人享有的基本權力。

（三）我們僅存的金馬獎…

說實話，我們跟他們在很多事情上都是沒有主動權的，金馬獎稍微有一點點主動權。（受訪者納丁，上班族，2018年12月28日）

我覺得這就是金馬獎的意義啊，他之所以會在亞洲擁有這麼高的評價，因為他的地位就是這麼崇高，原因就是因為即使我們面對的是我們的敵人或是我

¹¹ 引用自《論語》學而篇

們政治上的對手，但是我們依然能站在一個公正的角度頒給他們這樣的獎，如果他值得的話。（受訪者傑曼尼，廣告 AE，2018 年 12 月 25 日）

綜合受訪者納丁與傑曼尼所說，有個現實是臺灣在面臨中國時似乎只能處於被動的姿態，而金馬獎是少數能讓臺灣擁有主動地位的一件事。當我們能包容不同的意識形態去肯定他人時，呼應的是金馬獎崇高的地位。這種我不認同你，但我能尊重你、包容你的心態，大概也採取了更優越的位置在發言。

其實我沒有很喜歡有些獨派的說要把金馬獎廢掉，我自己是台獨份子，因為我覺得世上所有的電影獎都要找到自己的定位，然後因為金馬獎現在就是 chinese speaking 電影的最高榮譽，其實中國影人再怎麼樣，不管他們怎麼樣看待臺灣，他們也知道這是電影的最高榮譽，那這個定位得來不容易，我們不能放棄，……而且臺灣是說中文裡面最自由的地方，所以只有它才有可能讓一些比較不能被看見的片子出頭。（受訪者方方，編劇，2018 年 12 月 13 日）

對於自稱台獨份子的方方來說，金馬獎的兩個意義，第一是作為華語電影的最高榮譽，是中國人也無法否認的事實，第二是臺灣是一個自由的地方，也只有在這裡，才有機會讓不被看見的電影出頭。

我覺得金馬獎其實對中國來說應該也是一個，雖然他們現在都放話說不參賽，可是我覺得這其實，他們的工作者有沒有真的因為這件事情而不想參賽。他們那邊還是有很多禁令，很多議題不能談不能拍，可是若他今天這個東西，他一開始就不想要上院線，一開始就想要參展，也不不少人是這樣子的想法，像《大象席地而坐》，那個導演一開始就沒有想上院線，他一開始就

只是想要拍，拍的時候他們也會想要有一個被看到的機會。（受訪者恩惠，電影製片，2018年12月24日）

恩惠用中國的禁令與不自由去比較出臺灣更能提供一個具有機會的舞台，而這個舞台絕對也讓中國的影視工作者即使面對了去年金馬獎出現的台獨宣言，也想要繼續參賽。在上述的回應中可以看到臺灣人與中國人之間的關係因著金馬獎得到了翻轉，可以不再是我們為了進軍中國市場而卑躬屈膝，自願接受審查也自我審查。

金馬獎之於臺灣人的驕傲，如果沒有中國的政治體制作為不自由、無法接納與包容的代表，這份驕傲絕對不會如此深刻，我們無法藉由比較他者而認同自己。除此之外，受訪者阿智從國際性的角度去談金馬獎與臺灣的關聯。

臺灣電影市場真的太小了，我不是說金馬獎一定要大陸或者香港電影進來，只是說他正好因為他有這樣子的華語電影都可以來比的這個高度，臺灣電影才會一直被大家注意著。我認為金馬獎是臺灣電影的一個防護罩，就是如果沒有這個獎項有他一定的藝術高度在的話，臺灣電影很容易就無人問津了。就是他其實跟市場沒有關係，但他可以讓國際一直在關注臺灣這個地方。

（受訪者阿智，學生導演，2018年12月27日）

阿智認為金馬獎可以使國際關注到臺灣，也就是說金馬獎具有其戰略性，華語電影最高殿堂的這個條件，是能使臺灣在國際上也具有言說的機會。

這些因金馬獎而驕傲的受訪者，多是將金馬獎視為國家之下的獎項而非能夠完全去政治的獨立競賽，對於這些受訪者來說，有臺灣，有自由，才有不被政治干擾的藝術高度，也才有充滿機會的金馬獎。

第二節、我來自「中国台湾」

觀眾早已見怪不怪的戲碼是，某個在中國發展的臺灣藝人，被貼上了台獨標籤之後便急忙跳出來澄清、滅火，譬如前些日子發生的，藝人許瑋甯以手寫信聲明自己認為「世界上只有一個中國。我不支持台獨。」¹²的事件。

在吳乃德（2005）所指出的，當代臺灣在面臨中國的政治威脅以及市場的誘惑時，國族認同是「理性的利益考量」以及「感情的群體認同」之間權衡的結果，而明星在備受關注、坐擁話語權時，前往中國發展的臺灣藝人，似乎趨向了一個叫做「中国台湾」的新認同。

在文獻探討中，已經注意到在看待明星的跨國移動時，不能去忽略觀眾同時也是政治化的公眾，尤其在從不缺少政治衝突的兩岸，當「中国台湾」的認同突然變成臺灣明星共同的論述時，臺灣觀眾採取什麼樣的態度去面對？

本次受訪者的回應，大約可以分成三個取向，第一種取向是理解臺灣藝人的苦衷，並為他們辯駁；第二種取向是對於「中国台湾」藝人的反感；第三種取向是從參與在中國影視工作場域中的角度，表達對於兩岸對峙狀態下所生產出的「中国台湾」論述的遺憾。

不能怪說他要去對岸賺比較多錢，人就是會往有錢賺的地方過去，所以他們過去那邊，……我覺得這種事情會被渲染其實就是媒體在後面操縱，想要帶起臺灣人的情緒，再來就是他是人啊，他也要生存，所以他做這些事情我也不怪他，畢竟大家都是要想辦法生存下去，只是看他講出的話是用什麼方式給

¹² 〈手寫不挺台獨……許瑋甯曝家人早搬中國：感謝有機會表明立場〉，資料來源：<https://www.setn.com/News.aspx?NewsID=525434>

人的感覺而已，我自己是覺得沒差。（受訪者南弦，上班族，2018年08月16日）

受訪者南弦沒有實地去過中國，也很少在關注中國的新聞、議題，她對於中國的印象來自於在臺灣所遇到的陸生以及她平常密切接觸的中國影劇，面對臺灣藝人的「中国台湾」認同，受訪者南弦以「媒體操縱」以及「他也要生存」的角度表示理解。Yang（2016）就以《後宮甄嬛傳》為例，去指出中國新自由主義的文化邏輯已經在中國的影視產品中浮印出來，是一種自私、自我負責並且不斷計算以符合市場競爭以及制度的精神。而受訪者南弦所說的「他也要生存」的觀點，正回應到了這種中國新自由的精神，在市場競爭中，為了生存，可以不惜一切代價。

哪邊有錢去哪邊啊！就像是很多華人影星也都會去好萊塢，但是好萊塢不會一直問說你是不是美國人。但如果他逼他承認我在美國賺錢所以我是美國人的話，那他還是要承認啊，那種感覺而已。但是大家都知道他就不是啊！所以我覺得臺灣藝人向哪裡移動都可以啊，向泰國、日本、韓國，就是哪裡有錢就去哪裡吧！（受訪者艾琳，研究生，2018年09月20日）

受訪者艾琳的這段話，顯現了她不認為中國是個威脅的想法，她將「中国台湾」的認同，簡化成了明星在任意國家之間的跨國移動，臺灣與中國之間的政治特殊性，似乎不在受訪者艾琳的擔憂之內。

因為畢竟那就是他們的工作啊，而且那些在譴責那些藝人的人，再怎麼傻也知道對岸的錢比較好賺，所以他們去那邊賺錢我覺得沒有什麼好譴責的。

（受訪者彥子，研究生，2018年12月20日）

受訪者彥子所強調的是「錢比較好賺」，明顯的傾向了「理性的利益考量」，向利益靠攏的並不只有受訪者彥子，受訪者 Hank 甚至說道：「如果人家願意給我一千萬，叫我說我是中國人，我當然說，如果你今天給我一千萬說我是臺灣人，我當然也說啊！重點是你給不出這麼多錢，人家願意給。」（受訪者 Hank，電影部落客，2019年01月03日）

身為五月天歌迷的受訪者芬尼，也道出她對五月天主唱阿信在微博上將祖籍改成泉州的想法：「五月天那時候阿信把自己的微博改成祖籍泉州，就是那時候是反服貿的時候，他們原本有想聲援，就被罵，阿信的微博被中國的網友攻陷，很多網友說他們是五毛黨，就是中國的樂團。因為有時候他們牽扯的，並不只有他們自己的，還有他的團隊，像宋芸樺就是被迫的。你自己的政府沒有辦法，讓他們不受這樣子的被迫，你憑什麼要人家不折腰。」（受訪者芬尼，研究生，2018年09月19日）受訪者芬尼將「中国台湾」藝人的出現，指向了臺灣政府沒有辦法讓在中國發展的臺灣藝人不受壓迫，因此藝人的「折腰」也在情理之中，同時，她也強調了團隊的因素，表示藝人的表態牽涉的並不僅僅是他們個人。

以上對於藝人的「中国台湾」政治表態表示理解的觀眾，有幾種不同的理解方式，有人指向了煽動情緒的媒體，有人並不認為中國對臺灣有特殊的政治威脅，有人態度是向利益考量靠攏，有人認為這是臺灣政府無法保護自己人民不受政治壓迫的結果，也有人認為此種「折腰」是為了不傷及團隊及產業。

有趣的是，較能理解「中国台湾」藝人的受訪者，同時也是接觸較多中國影劇的臺灣觀眾。受訪者南弦沉浸在中國校園愛情劇中，受訪者艾琳是眾多中國一線明星的粉絲，受訪者彥子喜歡中國的古裝大戲，受訪者芬尼看了許多「無腦中國劇」，而受訪者 Hank 則傾心於中國大製作的綜藝節目。

有另外一群的觀眾就不是那麼「善解人意」了。受訪者小柴非常直接地說出了她的感覺：「雖然他不得不向商業低頭，但還是會不太爽。」（受訪者小柴，大學生，2018年08月19日）受訪者納丁直接點名她不認同的藝人：「霍建華、林心如，又不會演、又愛演、又愛發文。就會覺得你就在那邊發展就好了。就是一個很討好的事情啊，你既然討好他們就會得罪別人，你又沒有辦法做出一個很兩邊都那個的話，那你就去你選擇的地方，就像你有拿一個國籍得放棄一個國籍的感覺。」（受訪者納丁，上班族，2018年12月28日）受訪者納丁把她對於「中国台湾」藝人的厭惡情緒提升到對於他們演技上的批判，另外，在她的批評中，可以讀出「中國、臺灣，一邊一國」的想法，臺灣無法容忍自認是中國人的臺灣人存在，而受訪者傑曼尼也抱持著類似的想法：「我就會覺得你當然要賺錢，我覺得在那個環境下你要生存當然要釋出一點什麼，……但是我會覺得應該會有更好的方法講出這種東西，你要模稜量可也可以，你要不講發出另外種聲明也可以，但是我會覺得你真心覺得你是中國人，那你就不要再回來了那種感覺了。」（受訪者傑曼尼，廣告AE，2018年12月25日）

有受訪者新一和小雨都曾經喜歡過藝人羅志祥，在討論這個問題時，她們都點名了這一位她們曾經喜歡過的藝人。

羅志祥也有說他是中國人，我很失望，因為我以前很喜歡他。……你可以私底下跟朋友聊都覺得無所謂，但是你不要在公開場合對媒體講。他們本來去中國大陸就要想好這會被問，所以經紀人可以擋啊，我們不方便回答這方面問題，一定有辦法擋，不然他是怎樣擋緋聞？羅志祥對緋聞以前都可以躲那麼好，為什麼這個不能躲，他要躲都馬可以躲……（受訪者新一，影片剪輯，2019年01月30日）

像羅志祥我現在完全不想看到他欸，他出現我就覺得沒有興趣，自從他開始說他是中國人之後，我就不太看了。臺灣的演藝人員去我覺得都沒關係，但是我就是不喜歡他們的表態，雖然可能很多人不表態他們在那邊就沒工作了，就個人選擇吧！如果是我我不會願意這樣做，我就不會想去中國。（受訪者小雨，留學生，2019年02月12日）

對於受訪者新一來說，她不能諒解的是為什麼羅志祥的緋聞可以被擋掉，而「中国台湾」的認同擋不掉？而受訪者小雨則說在羅志祥表態之後，她就再也不想看到他了，對於她來說去中國工作是「個人選擇」。受訪者阿倫對於「中国台湾」人的想法，也傾向了個人選擇，他說：「我覺得他們也是逼不得已，但是我就會覺得比較直觀想來，就是你為什麼當初一定要去那裡賺中國的錢……」（受訪者阿倫，研究生，2018年08月22日）

像我很喜歡蔡依林跟田馥甄，他們跨年都會去大陸，可是他們什麼演唱會還是都以臺灣優先，我還是比較喜歡這樣的感覺。但是有一些藝人真的一去不返欸！小時代那個誰，郭采潔，他算是一去不返的感覺！越來越少在臺灣看到他的感覺，我就會覺得哪邊才是你的國家。林心如也是，但他有回來，他還有希望做一點什麼！那種感覺是好的。你不要讓人覺得你要賺錢所以只去隔壁。（受訪者潔西卡，上班族，2019年01月06日）

「一去不返」的行為比起「中国台湾」的聲明是讓受訪者潔西卡更無法接受的，上述想法，似乎也回應到一種害怕從「地圖上消失」的焦慮。

對於「中国台湾」藝人出現反感情緒的受訪者，採取了三種不同的角度去回應，第一種是與討好中國的藝人做切割，第二種是雖然能理解藝人在對岸工作，過去對岸

工作這件事所牽涉的就是「個人選擇」，所以被臺灣觀眾不喜歡也是它們必須承擔的，第三種是害怕這些藝人明星從此消失在臺灣螢幕上的焦慮，勝過藝人在檯面上表態的在意。

宋芸樺在臺灣接受訪問的時候說最喜歡的國家說臺灣，之後他《西紅柿首富》上映之後，這條好幾年前的新聞就被挖出來，逼得他就是在微博上還是哪裡表態說他其實也是中國大陸的中國人什麼的，那這種東西你看到新聞上一定會有，一定是比較沮喪的、遺憾或者是難過，因為覺得說在中國大陸市場，這麼大一個市場上而他會逼迫我們臺灣的藝人、明星、偶像去做出可能，不管是他們真心的，或是被迫的言論，我會覺得滿可惜的。（受訪者小馬，北影研究生，2019年02月20日）

長期在北京求學的小馬對於這件事情回應的重點，不在於藝人為了什麼原因而聲明了什麼，而是中國大陸市場會逼臺灣藝人做出選擇與聲明，這是讓他感到最為沮喪的地方。我想受訪者小馬與其他受訪者所站的位置不同的原因除了他長期在北京生活之外，比起其他想去中國大陸工作的受訪者而言，受訪者小馬已經開始參與中國電視台的拍攝，也就是說，今日西進中國的影視工作人員所面對的問題，也是明日小馬的煩惱。

第三節、小結

跨到對岸去的臺灣藝人，在面臨意識型態的考驗時，一種新的「中国台湾」認同被生產出來，面對這種論述，臺灣觀眾呈現著兩種不同的反應，一種因著對於市場利益考量的理解以及臺灣政治情勢居於弱勢的現實，而進一步的為「中国台湾」藝人辯駁；另一種對「中国台湾」藝人抱持厭惡情緒的，將一切都歸因於藝人的個人選擇。

出現這兩種反應的差別似乎在於，「中国台湾」的背後有沒有解釋空間，願意尋找解釋的觀眾呈現較能理解的態度，而較直觀的觀眾，反應出的情緒仍是厭惡以及將之排拒在外的。

面對藝人如何調動國族情感的問題，張詠瑛（2018）就曾以 K-pop 的臺灣粉絲為研究對象。該研究發現，國族主義在看似無關政治的追星場域中仍被展現出來，臺灣粉絲會期待自己的偶像是在面對臺灣與中國的差異時是「政治知情」的，「好」的偶像是必須讓粉絲在國族情感與對於偶像的忠誠兩者之間不須要做選擇，而「不好」的粉絲則是無視於偶像對於臺灣國族情感的傷害仍盲目追星的。然而，從本章的分析來看，中國因素介入一般觀眾的螢幕時，國族主義似乎不如作為粉絲時那樣被強烈的展現出來，再進一步參照蔡惠婷（2015）的研究發現，國片的支持者對於國片具有「愛之深，責之切」的消費心理，而臺灣觀眾在觀看兩岸合製電影時並沒有出現強烈的此種消費心理，反而是在兩岸文化交雜的文本當中，尋找能夠合理／和諧解讀電影的位置。

面對藝人時，曾經身為羅志祥粉絲的觀眾，在羅志祥的中國人一說之後，選擇不再觀看羅志祥的，這樣的行動呼應到了張詠瑛（2018）對於粉絲的研究，而對於不為粉絲的觀眾來說，觀眾與政治化公眾的身份為反而能將「中国台湾」藝人合理化，並為其協調出了生存的空間。

第陸章 結論

2008 年後所興起的兩岸合製電影，是晚近臺灣電影產業走向全球化的主要路徑。在兩岸政治問題懸而未解的狀態下，如火如荼展開的電影合製，會在電影文本中創造什麼樣的文化混雜，以及當中國因素影響著我們所看到的電影、藝人時，臺灣觀眾會如何去妥協與抵抗便是本文的核心關懷。

我以第四章和第五章去回應了本文所提出的三個研究問題：第一、當兩岸合製電影被下了「四不像」的註解時，對於臺灣觀眾而言，什麼樣的電影內容才是像臺灣？換句話說，臺灣觀眾是否有個對於臺灣電影的「台味」想像？若有，那片圖像長得是什麼樣的？第二、當中國作為一個與臺灣有著特殊政治關係的國家，國族情感是否調動著臺灣觀眾對於兩岸合製電影的情緒？在什麼時間點或歷史脈絡下，臺灣觀眾開始出現了對於兩岸合製電影中使用中國元素的反感與矛盾情緒？第三、對於會觀看兩岸合製電影的臺灣觀眾而言，什麼樣的想像共同體，甚至是民族主義會在電影的範疇被展現出來？

研究發現，臺灣觀眾對於是否能將合製電影認同為國片的關鍵，就在於電影文本的符號鬥爭當中。譬如一場拔河比賽，只要臺灣的象徵符號多了一點，該部電影便能納進臺灣國片的認同範疇。然而，對於符號的認定並沒有一致的標準，會隨著閱聽人的生命經歷而產生改變。譬如長期生活在中國的臺灣觀眾，對於臺灣都市的感覺可能融合了他在中國城市的生命經驗，又譬如對於家中有成員西進中國並在其中安身立命的觀眾而言，家的想像不再侷限於單一族群，融合兩岸三地成員的狀態已經為他所熟悉。這些閱聽人的生命經歷都不是異數，是存在於當今臺灣社會的狀態之一。另外值得一提的是，畢業於國立且非藝術大學的受訪者，幾乎都曾於大學時期參加過兩岸大學的交流團，然而與中國交流的短期經驗似乎並不會影響受訪者的認同。

出現明顯的認同上的轉變，是在長期接收中國影視產品的這群閱聽人身上。對於文化產品的消費／認同，和傳統的國族認同之間會不會產生替代的關係是李丁讚與陳兆勇（1997）提出，但無法從臺灣閱聽人接收日本電視劇的研究裡找出答案的問題。而在本研究中，可以看見解答這個問題的線索。當天然獨世代認同自己是臺灣人的同時，除了吳介民（2013）所提的中國對台一方面以主權宣稱進逼，一方面以市場的誘惑吸引，中國影劇作為中國對台的軟實力展現更是這種權力資本雙管齊下的加速器，讓臺灣人面對中國對台的主權侵犯放下戒心，並且更創造／加深了臺灣人對於中國繁榮經濟的嚮往，在所有受訪者中，除了受訪者小天因著自己的男同志身份，以及受訪者阿倫對於中國抱持著戒慎恐懼的態度，而沒有想前往中國發展的意願之外，其餘的受訪者皆不排斥前進中國，而對於中國影視產品黏著更深的臺灣觀眾，以及與影視產業有更緊密連結的工作者，則是更渴望前進中國的一群。

因此，對於文化產品的認同，乍看之下，雖然無法直接和傳統的國族認同產生替代的關係，但它能夠慢慢地消融國族的高牆，使民族間放下劃界與仇視，這對塑造對立的民族主義來說或許是件好事，然而，我們當下所立足的臺灣，誠如吳介民（2017）所說，是中國拓展全球勢力野心的最前戰線時，被溶解的民族主義，會如何左右臺灣的政治情勢正是我們在面對中國影視產品的入侵時該小心看待的。

在研究發現中，可以看到臺灣的年輕閱聽人，即使皆生於民主化後的臺灣，對於兩岸合製電影的文本、金馬獎的政治風波，以及跨兩岸藝人的政治表態充滿著多元且分歧的解讀脈絡。具有差異的解讀方式，回應到的正是不同閱聽人所持有的文化資本以及對於不同文化的涉入。可以看到，在觀眾與政治化公眾兩者的角色協商當中，多數影視產業相關的工作者展現出「藝術應該超越政治」的價值。對於多數受過社會科學訓練以及關心政治的受訪者來說，他們展現出的是，國族認同／尊嚴是不可被協商

的態度。而對於沒有特殊背景且喜愛接收中國影視產品的觀眾來說，表現出了民生／經濟才是「真議題」的立場。最後，對於與中國具有較親密接觸經驗的臺灣年輕人來說，他們期待能存在一個政治真空的空間當中。也就是說，臺灣年輕閱聽人對於電影中的中國因素產生如此分歧的樣貌，所折射出的除了不同閱聽人所持有的文化資本不同之外，更是對於兩岸議題政治立場的展現。

從合製電影的面向來看，這一波電影合製面臨了嚴峻的「中國」國族認同考驗，中國網民卻隨時監看著這群大舉西進的臺灣影視工作人員，並以「市場」為要脅，在本文的文獻探討當中，回顧了許多臺灣影視工作人員遭中國網民「起底」的例子。然而，研究發現到，當臺灣觀眾面對這樣的景況，已不必然表現出排斥和憤怒的情緒。與中國影視產品接觸較深的觀眾，反而願意去為這群「中国台湾」藝人的聲明尋找詮釋的空間，這樣的態度，也和這群觀眾認同中國影視產品擁有較高的文化位階，以及中國新自由主義想法發生關聯。當他們為「中国台湾」藝人的表態解釋時，往往伴隨著認同中國市場更大更活躍的態度，以及為了賺錢這樣的表態沒什麼不對的想法。以韓流的例子為參照，在面對中國時，這群臺灣觀眾似乎沒有出現如韓國那般「韓國能，為什麼臺灣不能」的焦慮感，反而是認同著「中國能，臺灣不能」的想法。在金馬獎的案例上，甚至可以觀察到，這群觀眾在面對兩岸的政治問題時，一方面提升了「以和為貴」的儒家價值，另一方面去壓抑了臺灣應該享有的言論自由。由此可見，中國影視產品為這群觀眾建構了對於中國文化以及中國新自由主義想法的認同時，也使這群觀眾合理化了中國對於臺灣藝人意識形態的壓迫，甚至提升兩岸可能共享的儒家道統，去和諧的看待中國並與中國產生連結。

天然獨世代一方面因著臺灣民主化以及臺灣本土意識的抬頭，對於臺灣人的身份認同並沒有出現太大的歧異，同時也可能因為天然獨世代沒有經歷過威權體制的專

政，再加上對於媒體上統獨議題炒作的反感，以及長期對中國影視產品的消費，和兩岸經濟情勢上的理解，使得這群天然獨世代的觀眾可能是容易受到中國性召喚的一群人。

為了能使兩岸通吃，可以看到這一波合製電影嘗試了一些妥協，甚至是創造出新的空間去容納兩岸的文化，譬如混合兩岸三地的演員、空間的去地化、同時挪用兩地的文化／語言。這些嘗試在早些年時的中港合製時便能瞧出端倪，然而當時的香港觀眾並不買單「港片不港」的中港合製電影。在本研究中，臺灣觀眾對於這些「臺片不臺」的兩岸合製電影的反應似乎不如香港觀眾的反彈來的劇烈。從本文所探討的幾部合製電影來看，首先臺灣人並不如香港那般以廣東話來標示自己的身份，《被偷走的那五年》為我們提示了，共通的語言－中文為兩岸接上了軌。《六弄咖啡館》則揭示到，臺灣經典的類型電影－青春校園片，中國元素的加入可能讓觀眾感覺到臺味盡失，臺灣觀眾似乎僅能在懷舊當中畫出了一道邊界，標示著僅屬於臺灣人的記憶。

兩岸電影互動的歷史可以從解嚴初期開始說起。在 80 年代末期，出現了第一波的兩岸電影合製，當時的合製模式為由臺灣出資，在香港或中國攝製以及取景，當時因著中國的政策法規、意識形態以及兩岸的政治情勢，合製過程並不順遂。而我們當下所處的這一波兩岸電影合製，是魏玓（2006）所指出的尋求中國方面資金的挹注以及人力和拍攝場景的合作，從 2008 年開始兩岸合拍片的數量明顯的上升，而這一波兩岸合製電影所面臨的問題與 80 年代末期的電影合製似乎不再相同。

我統計了在表一所列的 63 部兩岸合製電影的類型，有部分電影兼具了兩種以上的類型，統計結果如下：具愛情類型的電影就佔了 35 部，劇情類型的電影有 11 部，喜劇類型的電影有 10 部，家庭類型的電影有 7 部，動作類型的電影有 7 部，奇幻類型的電影有 3 部，冒險類型的電影有 3 部，音樂類型的電影有 2 部，犯罪類型的電影有 1

部。從類型的分佈，可以解讀出這一波的電影合製，以商業為考量，走向娛樂化的取向，也較不去觸碰敏感的意識形態問題，與 80 年代末期投資中國第五代導演，以作者電影為主的合拍型態有所差異。規避了政策法規與意識形態的問題，我們可以繼續去問，那這一波的電影合製成功了嗎？

在表一所羅列的片單中，臺灣票房破億的電影僅有《痞子英雄首部曲：全面開戰》、《愛》、《我的少女時代》三部電影。合製電影因著開拓市場的目的而興起，然而歷經十年，這一波兩岸合製電影似乎沒有取得票房上的成功。很大的原因在於，大多數臺灣觀眾收看兩岸合製電影的管道，都是藉由電視上以及網路上的免費資源。要觀眾掏錢進電影院，如受訪者納丁所說：「好萊塢那種聲光才會去電影院看。」

（受訪者納丁，上班族，2018 年 12 月 28 日）儘管合製電影以市場考量為前提，傾向拍攝娛樂化的題材，然而對臺灣觀眾而言，真要娛樂，兩岸合拍片在與好萊塢電影的比較下顯得相形見绌。

除此之外，於第四章所討論到的，國片可能被與低俗的電影畫上等號。當這群臺灣觀眾選擇觀看「無腦中國片」同時認為國片「沒有內涵」時，是否也正是揭示了在這群觀眾的認同當中，「無腦中國片」與「沒有內涵的國片」出現了文化位階的落差。而這份落差，也體現在上一段當中願意掏錢進電影院看好萊塢電影而較不願意花錢在國片的觀眾身上。不論對於哪一群觀眾來說，國片都排序在他們習慣觀看的影視產品之下時，我們怎麼能夠期待甚至無法以「國族」為票房號召的合拍片能夠輕易地開出亮眼的票房。

2018 年底至 2019 年初，一部 80 年代末期的兩岸合製電影《霸王別姬》數位修復版重新在電影院上映，票房竟破了一千萬台幣，同時也刷新了數位修復電影在臺灣的票房紀錄。或許這樣的事實，能夠給予路途艱困的兩岸合製電影一記當頭棒喝，與其

繼續癡迷於兩岸通吃的商業電影，不如以 80 年代末期兩岸合製電影為借鏡，投資作者電影，至少讓小部分的華語電影影迷願意走進電影院，再者作者電影或許才能重新展現電影中「華語」的意義，譬如《霸王別姬》裡中華道統與性別議題的辯證，《大紅燈籠高高掛》裡傳統女性作為受壓迫者卻又轉身成為壓迫者的命題。

最後，我想以本文回應華語電影的研究典範。在第二章文獻探討時，便認識到「華語電影」的生成為為了規避政治問題的研究取徑，以及當「大中華」市場被想像出來時，跨國／跨地的資本便以其為目標，兩岸合製電影也在此種市場導向之下被生成出來。然而，在華語電影的研究框架被提出了將近三十年的歲月之後，若華語電影期待自身和社會產生對話，就不該再去規避其他電影典範可能會產生的政治問題，甚至應該在兩岸三地「剪不斷理還亂的生命共同體」中被重視、被凸顯出來，除了因為臺灣人仍然無法卸除政治符號與國族糾葛的包袱，更因為兩岸三地過去可能因著語言、血緣以及中華道統而連結，然而當今隨著臺灣本土意識的高漲，無法分割兩岸三地的更可能是政治經濟的情勢。而我想，這篇論文在華語電影的研究範疇中如果能提供微小的貢獻，便是將觀眾同時具備的政治化公眾身份揭露出來，而這個身份對於觀眾觀影時的認同產生了極大的作用。

參考文獻

- 中時電子報（2016年2月3日）。〈國民黨公布敗選檢討 周子瑜事件壓垮選情最後稻草〉，《中時電子報》。取自：
<http://www.chinatimes.com/realtimenews/20160203004750-260407>
- 天下雜誌（2018年1月2日）。〈2018《天下雜誌》國情調查：年輕人外逃，「臺灣人」認同創新低〉，《天下雜誌》。取自：
<https://www.cw.com.tw/article/article.action?id=5087302>
- 尹鴻、何美（2009）。〈走向後合拍時代的華語電影：中國內地與香港電影的合作／合拍歷程〉，《傳播與社會學刊》，7:31-60。
- 王志弘譯（1995）。《性別、身體與文化》。台北：明文書局。
- 王甫昌（2003）。《當代臺灣社會的族群想像》。台北：學群。
- 王寓中（2017年11月28日）。〈反服貿又前進大陸 藝人們遭起底都喊冤〉，《聯合新聞網》。取自：<https://udn.com/news/story/6656/2843291>
- 王麗珠（2005）。《兩岸大眾傳播交流現況與發展》。北京：中國電影年鑑社。
- 史書美（2017）。《反離散：華語語系研究論》。台北市：聯經。
- 石琪（1996）。〈80年代香港電影的成就感和危機感〉，《當代華語電影論述》。台北市：時報。
- 朱耀偉（2000）。〈（不）真實香港：後殖民香港電影的「全球／本土」文化身分〉，《中外文學》，29(10)：6-18。
- 江佩蓉（2004）。《想像的文化圖景：韓流與哈韓族在臺灣》。政治大學新聞研究所碩士碩文。
- 江凌青、陳建光（2015）。《新空間·新主體：華語電影研究的當代視野》。台中市：國立中興大學。
- 行政院新聞局（2008）。《2008臺灣電影年鑑》。台北：行政院新聞局。財團法人國家電影資料館編輯部（2009）。《臺灣電影年鑑·2009》。台北市：財團法人國家電影資料館。

- 吳乃德（1996）。〈自由主義和族群認同：搜尋臺灣民族主義的意識形態基礎〉，《臺灣政治學刊》，1：5-39。
- 吳乃德（2005）。〈麵包與愛情：初探臺灣民眾民族認同的變動〉，《臺灣政治學刊》，9（2）：5-40。
- 吳乃德（2008）。〈書寫「民族」創傷：二二八事件的歷史記憶〉，《思想月刊》，8：39-70。
- 吳介民（2009）。〈中國因素與臺灣民主〉，《思想》，11：141-157。
- 吳介民（2013）。〈權力與資本的雙螺旋運動〉，《權力資本雙螺旋：臺灣視角的中國／兩岸研究》。新北：左岸。
- 吳介民（2017）。〈中國因素作用力與反作用力〉，《吊燈裡的巨蟒：中國因素作用力與反作用力》。新北：左岸。
- 吳介民、曾熾芬（2013）。〈跨國治理場域中的身分政治競賽〉，《權力資本雙螺旋：臺灣視角的中國／兩岸研究》，新北市：左岸。
- 吳姿賢（2018年2月12日）。〈為什麼「中國人」又回來了〉，《風傳媒》。取自：<http://www.storm.mg/article/394190>
- 吳柏義（2011）。《與中國市場緊密結合下的香港電影：產業、文本與文化的變遷》。國立交通大學傳播研究所碩士論文。
- 吳睿慈（2016年1月18日）。〈羅志祥「我們都是中國人！」大陸出席活動影片瘋傳〉，《ETtoday 新聞雲》。取自：<https://star.ettoday.net/news/632684>
- 吳叡人（2016）。〈認同的重量：《想像共同體》導讀〉，《想像的共同體》。臺北市：時報文化。
- 宋昀姮（2013）。《女時代臺灣女迷的跨國認同與性別展演》。國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。
- 李丁讚、陳兆勇（1997）。〈衛星電視與文化認同：以衛視中文台的日劇為觀察對象〉，《新聞學研究》，56：9-34。
- 李天鐸（1996）。《當代華語電影論述》。台北市：時報。

- 李育倩（2010）。《從文化接近性的觀點檢視臺灣偶像劇價值觀》。交通大學傳播研究所碩士論文。
- 李怡瑩（2014）。《喜歡韓綜、討厭韓國？臺灣的韓國綜藝節目閱聽人矛盾情結研究》。國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。
- 李欣芳（2014年7月20日）。〈小英：台獨是年輕世代天然成分〉，《自由時報》。
取自：<http://news.ltn.com.tw/news/focus/paper/797533>。
- 李金梅譯（2000）。《國族與國族主義》。臺北市：聯經。（原書：Gellner, Ernest. (1997). *Nations and Nationalism*. NY: NYU Press.）
- 李莉（2012）。〈中國式“小妞”—國產“小妞電影”面面觀〉，《當代電影》，5：51-55。
- 李雅筑（2013）。《韓國流行音樂的視覺文化——以「少女時代」MV的看／用經驗為例》。國立臺灣大學新聞研究所碩士論文。
- 李道新（2005）。《中國電影文化史》。北京：北京大學出版社。
- 李鐵成（2013）。〈香港電影的新發展：重拾“港味”——以2012年為例〉，《當代電影》，4：97-101。
- 汪宏倫（2012）。〈淺論兩岸國族問題中的情感結構：一種對話的嘗試〉，《文明的呼喚：尋找兩岸和平之路》。新北市：左岸文化。
- 周文欽（2004）。《研究方法：實徵性研究取向》。新北市：心理。
- 周蕾（1995）。《寫在家國以外》。香港：牛津大學出版社。
- 林淑馨（2010）。《質性研究：理論與實務》。新北市：巨流。
- 邱子珉（2016）。《解構幸福：從「小確幸」現象看臺灣八〇後世代的失權》。國立交通大學社會與文化研究所碩士論文。
- 施佩姍（2013）。《韓流在臺灣的發展與成功因素分析》。中國文化大學韓國語文學系碩士論文。
- 柏右銘（2000）。〈臺灣認同與記憶的危機：蔣後的迷態敘述〉，《書寫臺灣：文學史、後殖民、後現代》（周英雄、劉紀蕙編）。台北：麥田。

洪健倫（2017年1月26日）。〈專訪《健忘村》監製李烈、葉如芬－為臺灣電影累積大片經驗，合拍救市的理念實踐〉，《放映週報》。取自：

http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=649

胡晴舫（2010）。《我這一代人》。新北市：八旗文化。

唐維敏（2003）。〈介入「華語」電影論述領域〉，《傳播簡訊》，32：5-7。

孫瑞穗（2005）。〈中國熱·女兒身·我的臺灣腔以及她的歷史糾結：－上海研究田野筆記〉，《當代中國研究通訊》，4：53-57。

孫慰川（2008）。《當代臺灣電影》。北京：中國廣播電視出版社。

時光網（2013年08月29日）。〈專訪演員白百何〉，《時光網》。取自：

<http://news.mtime.com/2013/08/20/1516654.html>

耿曙（2005）。〈「兩岸族」？大上海地區台商的國家認同〉，《全球化之下的人權保障與人才共享研討會》，1-24。

財團法人國家電影資料館編輯部（2010）。《臺灣電影年鑑·2010》。台北市：財團法人國家電影資料館。

財團法人國家電影資料館編輯部（2011）。《臺灣電影年鑑·2011》。台北市：財團法人國家電影資料館。

財團法人國家電影資料館編輯部（2012）。《臺灣電影年鑑·2012》。台北市：財團法人國家電影資料館。

財團法人國家電影資料館編輯部（2013）。《臺灣電影年鑑·2013》。台北市：財團法人國家電影資料館。

財團法人國家電影資料館編輯部（2014）。《臺灣電影年鑑·2014》。台北市：財團法人國家電影資料館。

財團法人國家電影資料館編輯部（2015）。《臺灣電影年鑑·2015》。台北市：財團法人國家電影資料館。

財團法人國家電影資料館編輯部（2016）。《臺灣電影年鑑·2016》。台北市：財團法人國家電影資料館。

- 財團法人國家電影資料館編輯部（2017）。《臺灣電影年鑑・2017》。台北市：財團法人國家電影資料館。
- 康育萍（2012）。《集體北上-中港合製電影中的文化勞動分工：以 CEPA 為分界》。政治大學新聞研究所碩士論文。
- 張英進（2016）。〈學術的主體性與話語權：「華語電影」爭論的觀察〉，《二十一世紀雙月刊》，154：47-60。
- 張詠瑛（2018）。《日常國族性：跨國 K-pop 中臺灣粉絲的實作》。國立臺灣大學社會學系碩士論文。
- 張錦華（2013）。《傳播批判理論：從解構到主體》。臺北市：黎明。
- 梁良（2010）。《臺灣的那些事，那些人：梁良的文化觀察筆記》。台北市：秀威資訊。
- 章玉萍（2013）。〈刻奇還是坎普？——反思「小清新」現象〉，《文化研究雙月報》，138: 32-38。
- 粘妙如（2010）。《張艾嘉電影敘事中的女性》。輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 許志嘉（2009）。〈認同轉變：兩岸關係的結與解〉，《東亞研究》，40（1）：39-74。
- 許維德（2013）。《族群與國族認同的形成：臺灣客家、原住民與台美人的研究》。台北：遠流。
- 郭家平（2007）。《臺灣女性韓劇迷的收視經驗及認同過程》。國立交通大學傳播研究所碩士論文。
- 陳光興（2006）。《去帝國：亞洲作為方法》。台北：行人。
- 陳向明（2002）。《當代社會研究法》。臺北市：富學文化。
- 陳旭光（2014）。〈“後華語電影”：“跨地”的流動與多元性的文化生產〉，《藝術百家》，2：64-70。

- 陳林俠（2015）。〈“華語電影”概念的演進、爭論與反思〉，《探索與爭鳴》，11：44-49。
- 陳虹瑾（2017年3月17日）。〈調查：史上最高投資兩岸合拍片遭遇政治獻祭背後〉，《端傳媒》。取自：<https://theinitium.com/article/20170317-taiwan-cooperation-filming/>
- 陳犀禾、劉宇清（2007）。〈華語電影新格局中的香港電影—兼對後殖民理論的重新思考〉，《文藝研究》，11：14-23。
- 陳犀禾、劉宇清（2007）。〈跨區（國）語境中的華語電影現象及其研究〉，《文藝研究》，1：85-93。
- 傅紀綱（2015年11月26日）。〈臺灣需要自己的國家電影獎嗎？談金馬獎想像的「華人共同體」意識形態〉，《關鍵評論網》。取自：
<https://www.thenewslens.com/article/31478>
- 彭小妍（2010）。〈《海角七號》：意外的成功？回顧臺灣新電影〉，《Fa 電影欣賞》，142：124-136。
- 彭向羣（2013）。《兩岸電影合製的歷程與發展探究》。國立臺灣大學國家發展研究所碩士論文。
- 曾芷筠（2010年8月26日）。〈ECFA 時代的臺灣電影前景——專訪電影處副處長田又安、科長林成家〉，《放映週報》。取自：
http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=314
- 焦雄屏（2011）。〈臺灣電影、動畫產業與中國市場之關係佈局策略研究〉，行政院國家科學委員會專題研究計畫報告。
- 黃式憲（2008）。〈華語電影：世紀性文化整合及其當下的現代性抉擇〉，《上海大學學報》，15(6)：52-59。
- 黃含（2014）。〈論兩岸三地華語電影領域中的文化適應性〉，《當代電影》，12：166-168。
- 黃宗儀（2014）。〈「襟兄弟」與「自己友」：從親密性談《低俗喜劇》的本土主義與中港合拍片想像〉，《中外文學》，43（3）：43-76。

- 黃茂昌（2016）。〈華語電影的製片、市場與融資〉，《華語電影融資、市場與製片管理》，卓伯棠（主編）。香港：天地圖書。
- 黃國樑（2017年11月23日）。〈瞿友寧導大陸新戲被停播 陸媒：對台獨零容忍不是空話〉，《聯合新聞網》。取自：<https://udn.com/news/story/6656/2835382>
- 黃靜琦（2011）。《與 K-pop 共舞：Cover Dance 與臺灣年輕女性的身體實踐》。國立臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 想想論壇（2016年12月21日）。〈「臺灣市場太小」只是假議題？知名導演：臺灣影視政策，只為對岸中國電影抬轎〉，《風傳媒》。取自：
<http://www.storm.mg/lifestyle/203987>
- 楊華慶譯（2013）。《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述》。台北市：聯經。（原書：Shih, Shu-mei. (2007). *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. California: University of California Press）
- 葉月瑜、卓伯棠與吳昊（1999）。《三地傳奇：華語電影二十年》。台北市：國家電影資料館。
- 頓河（2017年11月14日）。〈《相愛相親》：女性困惑及自覺意識的再發現〉，《文匯報》。
- 廖炳惠（1995）。〈文化批評與華語電影—媒體、消費大眾、跨國公共領域〉，《文化批評與華語電影》。台北市：麥田。
- 聞天祥（2012）。《過影：1992-2011 臺灣電影總論》。台北市：書林。
- 趙毓琪（2017）。《青春，就是用來懷念的—分析華語兩岸青春電影》。淡江大學大眾傳播學系碩士論文。
- 趙衛防（2017）。〈港台青春片的美學流變及當下狀態〉，《電影藝術》，374：15-19。
- 齊力（2005）。〈質性研究方法概論〉，《質性研究方法與資料分析》，齊力、林本炫（編）。嘉義縣：南華大學教育社會學研究所。
- 劉昌德（2015）。〈國族主義的娛樂化與經濟邏輯：臺灣媒體運動報導中「仇韓」與「仇中」言論的演變〉，《新聞學研究》，122：79-120。

- 劉桂清編（2014）。〈海外華語電影研究與“重寫電影史”〉，《當代電影》，4：62-67。
- 蔡如音（2005）。〈全球化/後殖民亞洲的跨國明星論：媒介文化生產關係中的金城武〉，《中外文學》，34(1)，67-88。
- 蔡惠婷（2015）。《後海角時代下臺灣觀眾的「國片」想像與消費實踐》。國立臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 蔡惠婷（2015）。《後海角時代下臺灣觀眾的「國片」想像與消費實踐》。國立臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 鄧建邦（2009）。〈跨界流動下中國大陸台商的認同〉，《流轉跨界：跨國的臺灣，臺灣的跨國》，王宏仁、郭佩宜（主編）。台北市：中央研究院人文社會科學研究中心亞太區域研究專題中心。
- 鄭人豪（2017）。《我要活下去：中國影視生產場域中的臺灣編劇、導演、與製作人》。國立臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 鄭仲嵐（2019年03月21日）。〈臺灣金馬獎風波四個月之後：傅榆談致辭爭議和臺灣民主〉，《BBC 中文網》。取自 <https://www.bbc.com/zhongwen/trad/chinese-news-47621099>
- 鄭樹森（2003）。《文化批評與華語電影》。台北市：麥田。
- 盧非易（1998）。《臺灣電影：政治、經濟、美學(1949-1994)》。台北市：遠流。
- 盧彥彰（2017年6月13日）。〈《吃吃的愛》——蔡康永的中國夢〉，《放映週報》。取自：http://www.funscreen.com.tw/review.asp?RV_id=2113
- 盧家豪（2017年1月5日）。〈為強國票房低頭！陳玉勳特發聲明力撇台獨〉，《自由時報》。取自：<http://ent.ltn.com.tw/news/breakingnews/1938430>
- 蕭阿勤（2012）。《重構臺灣：當代民族主義的文化政治》。台北市：聯經。
- 霍勝俠（2017）。〈《拆彈·專家》：“港味”的回歸與變奏〉，《電影批評》，375：83-85。
- 戴樂為、葉月瑜（2011）。《東亞電影驚奇：中港日韓》。台北市：書林。

謝國雄（2007）。〈以身為度、如是我做〉，《以身為度、如是我做：田野工作的教與學》，謝國雄（主編）。臺北市：群學。

鍾明非（2016年1月14日）。〈面對中國市場 合拍片是出路還是困局？〉，《娛樂重擊》。取自：<http://punchline.asia/archives/19909>

魏鈞（1998）。〈全球化脈絡下的閱聽人研究－理論的檢視與批判〉，《新聞學研究》，60：93-114。

魏鈞（2004）。〈從在地走向全球：臺灣電影全球化過程初探〉，《臺灣社會研究季刊》，56: 65-92。

魏鈞（2006）。〈合製文化：反思全球化下的國際電影合製〉，《新聞學研究》，89：127-164。

Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota.

Berry, C. (2017). 'Welcome to Chollywood: Chinese language cinema as a transborder assemblage', in *Routledge Handbook of East Asian Popular Culture*. New York: Routledge.

Browne, Nick (1994). *New Chinese cinemas: forms, identities, politics*. New York: Cambridge University Press.

Brubaker, R. and Cooper, F. (2000). 'Beyond "identity"', in *Theory and Society*, 29:1-47.

Chang, Jung-Chun.(2015). 'Korean wave as a factor on Taiwan's entertainment, consumer behavior, and cultural identity: A case study about "My Love from the Star"', in *Journal of Human and Social Science Research*, 6(2): 74-79.

Chu, Yiu-wai (2015). 'Toward a New Hong Kong Cinema: beyond Mainland Hong Kong co-productions', in *Journal of Chinese Cinemas*, 9(2):111-124.

Chua, Beng Huat. (2012). 'Pop Culture as Soft Power', in *Structure, Audience and Soft Power in East Asian Pop Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Clarke, S., Hoggett, P. & Thompson, S. (2006). *The Study of Emotion: An Introduction*, in *Emotion, Politics and Society*(pp.11-21). New York: Palgrave Macmillan.

Fung, Anthony Y. H. and Chan, C. K. (2017). Post-handover identity: contested cultural bonding between China and Hong Kong, in *Chinese Journal of Communication*, 10(4):395-412.

- Jin, D. Y. & Lee, D.-h. (2007). The Birth of East Asia: Cultural Regionalization through Co-production Strategies in *Spectator*, 27(2): 31-45.
- Lee, H.-s. (2007). Hybrid Media, Ambivalent Feelings: Media Co-Productions and Cultural Negotiations in *Spectator*, 27(2): 5-10.
- Lee, M.-t. (2015). Discoursing "Japan" in Taiwanese Identity Politics: The Structures of Feeling of the Young Harizu and Old Japanophiles in *Taiwan Journal of East Asian Studies*, 25(2): 49-103.
- Liew, K. K. (2013). 'K-pop dance trackers and cover dancers: global cosmopolitanization and local spatialization', in Kim, Y. (Ed.) *The Korean Wave: Korean Media Go Global*. New York: Routledge.
- Liu, Josephine K. (2015). Living among Enthusiasm and Antagonism: A Study of Korean Wave Fans in Taiwan. Unpublished master's dissertation, National Chengchi University.
- Lu, Sheldon H. & Yeh, Yueh-yu (2005). *Chinese-language film: historiography, poetics, politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Lu, Sheldon H. (2012). 'Notes on four major paradigms in Chinese-language film studies', in *Journal of Chinese Cinema*, 6(1): 15-25.
- Ma, Eric K. W. and Fung, Anthony Y. H. (2007). Negotiating Local and National Identifications: Hong Kong Identity Surveys 1996-2006, in *Asian Journal of Communication*, 17(2):172-185.
- Maple (2016年4月25日)。〈線上影評／《美人魚》：悠遊在獨樹一格的美麗水域〉，《娛樂重擊》。取自：<http://punchline.asia/archives/24747>
- Marshall, P. D. (1997). *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis: University of Minnesota.
- McDonald, P. (2000). *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower Publishing Limited.
- Miller, T., Govil, N., McMurria, J. and Maxwell, R. (2001). *Global Hollywood*. London: British Film Institute.
- Mori, Y. (2004). 'Intellectual discourses on the World Cup in Japan and the unspoken consensus of Japaneseness', in *Inter-Asia Cultural Studies*, 5(1): 106-114.
- Sparks, C. (2015). 'China, soft power and imperialism', in *Routledge Handbook of Chinese Media*. London: Routledge.

- Storey, J. (1999). *Cultural Consumption and Everyday Life*. London: Arnold.
- Szeto, M. M. and Chen, Yun-chung. (2011). 'Mainlandization and neoliberalism with postcolonial and Chinese characteristics: Challenges for the Hong Kong film industry' , in *Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture, and Marxist Critique*. New York:Routledge.
- Szeto, M. M. and Chen, Yun-chung. (2012). 'Mainlandization or sinophone translocality? challenges for hong Kong sar new wave cinema' , in *Journal of Chinese Cinemas*, 6(2):115-134.
- Szeto, Mirana M. & Chen, Yun-chung. (2011). Mainlandization and Neoliberalism with Postcolonial and Chinese Characteristics: Challenges for the Hong Kong Film Industry. In Kapur, Jyostna & Wagner, Keith B. (Eds.), *Neoliberalism and Global Cinema. Capital, Culture, and Marxist Critique* (pp. 239-260). London: Routledge.
- Tsai, Eva (2007). Caught in the terrains: an inter-referential inquiry of trans-border stardom and fandom. in *Inter-Asia Cultural Studies*, 8(1):137-156.
- Wang, Chih-ming. (2017). Tracking the Affective Twists of Nationalisms in Asia. In *Precarious Belonging: Affect and Nationalism in Asia*. London: Rowman & Littlefield.

附錄一、訪談提綱

第一部分、華語電影觀影經驗

1. 你有沒有喜歡的臺灣電影？若有，能和我談談你為什麼你喜歡那部電影嗎？
2. 你有沒有喜歡的華語電影？若有，能和我談談你為什麼你喜歡那部電影嗎？
3. 你平常有去電影院看電影的習慣嗎？大多是觀看哪一類的電影居多？
4. 你會特別注意華語電影的上映資訊嗎？透過什麼管道追蹤呢？
5. 你從什麼時候開始接觸華語電影？有特別欣賞的電影類型嗎？
6. 你有喜歡的臺灣、中國及香港的電影演員嗎？可以和我談談他的作品嗎？
7. 你會關注金馬獎的資訊嗎？你對於近幾年金馬獎最佳影片、最佳導演、最佳男／女主角屢屢頒給中國的電影、導演和演藝人員以及 2018 年金馬獎的政治風波有什麼樣的看法？你認為金馬獎的定位應該是怎麼樣的呢？

第二部分、兩岸合製電影的文化認同／反抗

1. 在這份電影片單，你看過哪幾部？有哪幾部你認為可以被稱為國片？為什麼？
2. 在這份電影片單，有哪幾部電影是你覺得不好看的？為什麼？有哪幾部是你覺得好看的？為什麼？
3. 在《神秘家族》、《健忘村》、《吃吃的愛》、《六弄咖啡館》、《我的少女時代》、《刺客聶隱娘》、《軍中樂園》、《被偷走的那五年》這幾部電影中，有哪些是你看過的？有沒有哪些場景、對白、角色讓你覺得令覺得荒謬、難以理解？
4. 接續上題，這些電影中有沒有哪些關於臺灣的場景、角色讓你覺得很不臺灣？
5. 你覺合製電影與臺灣的國片有什麼差別？如果把合製電影也歸類成臺灣的國片，你認同嗎？為什麼？

6. 如果又有新的兩岸合製電影要推出，你期待那是部什麼類型的片子？你認為由誰來主演能同時讓兩岸觀眾都接受呢？

第三部分、個人經驗與意識型態

1. 你有收看陸劇或是大陸綜藝節目的經驗嗎？一開始你是怎麼樣開始接觸到中國大陸的節目？為什麼開始收看？你看了哪些中國大陸所產製的戲劇內容或節目？裡面有沒有讓你覺得很吸引你的地方或是讓你印象深刻的中國特色？
2. 在你過去的經驗當中，有沒有任何與中國相關的經驗？譬如去中國大陸旅遊、與中國來台的交換生交流等等。能不能分享這些經驗帶給你的感覺，以及這些經驗是否有改變你原先對於中國大陸的看法？
3. 你會不會去關注與中國相關的議題？若有，是哪方面的議題？為什麼會想關注這類的議題？能不能請你分享你對兩岸關係抱持著什麼樣的態度？或是你如何去看待自己的國族身份？
4. 你認為當今的中國大陸，對於臺灣而言是什麼樣的存在？是一個我們該戒慎恐懼的鄰國嗎？還是一個臺灣能夠更與其親近，依靠它的國家？請分享任何你對於中國大陸的感覺。
5. 近年來，臺灣的演藝人員大量的向中國移動，你對於這件事情有什麼看法？臺灣藝人在中國的政治表態曾影響你對於他的看法嗎？
6. 你也曾有想去中國大陸工作的想法嗎？為什麼？

附錄二、研究參與者訪談同意書

研究參與者訪談同意書

您好，我是國立臺灣師範大學大眾傳播研究所的研究生李佳軒，目前正進行《兩岸合製電影下的臺灣觀眾（題目待定）》的研究。本研究的目的在於瞭解臺灣觀眾於觀看兩岸合製電影時的感覺，本研究的成果可做為進一步瞭解臺灣在面臨中國產業、文化進入的壓力時，可能採取的反抗／認同。

於訪談過程中，我將錄音以記錄訪談內容。在進行資料處理時，本研究將採匿名處理，絕不會透露具高度辨識性的個人資料。訪談內容僅作為學術用途，不會為您帶來任何風險。

惟若您對於所公開之訪談內容有任何疑慮（包括因個人因素不願公開），您保有要求停止公開或修正內容之權利。若您同意上述說明，煩請於下方受訪者處簽名並留下聯絡電話與電子郵件信箱，謝謝您的協助！

受訪者簽章：

聯絡電話：

電子郵件信箱：

研究者簽章：

聯絡電話：

電子郵件信箱：

中華民國 年 月 日