

音影中的歷史陰影： 從臺灣電影史看國族性框架的轉變^{*}

陳瑜^{**}

書名：《國族音影：書寫臺灣·電影史》

Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen

作者：洪國鈞 (Guo-Juin Hong)

譯者：何曉芙

出版日期：2018 年 10 月

出版社：聯經出版事業股份有限公司

摘要

以歷史書寫方法重回 1945 年以前的臺灣日治社會，其認為臺灣電影應從殖民時期、後殖民時代、現代化因素、全球化脈絡來觀看其歷史，而非西方觀點所肯認的 1980 年代為初始。本文將該書分作「『跨國性』的國族意識」和「抗衡與折衝之後：『臺灣人』的國族認同」兩部分探究。後以「未能言明的臺灣電影與未來發展」帶出「後——新電影」和近年來臺灣典型電影的發展之可能性，藉以彌補現行主流之世界電影史之書籍未能言明的臺灣歷史論述之缺憾。

關鍵詞：國族性、國族電影、臺灣電影史、歷史書寫

* 作者感謝審查人提供寶貴且具體的修改建議，使本文之末段更臻於完善。

** 陳瑜為國立政治大學傳播學院博士生，E-mail: agneyu1405@gmail.com。

投稿日期：2020/9/8；通過日期：2021/1/14

如果沒有電影的幫助，我們能看見什麼樣的臺灣？我們見證了什麼、又期待地平線彼端將升起怎樣的新局（洪國鈞，2011／何曉芙譯，2018，頁 266）？

當代電影乃是藉由影像與音聲組合呈現內容予以觀賞，因此大眾會透過電影來理解、學習某些價值意義或「再現」的真實。臧國仁、蔡琰（2017）指出任何傳播文本都是透過不同媒材再現的成果，包括新聞紀實報導、歷史故事等所有看似「最真實」的紀錄也都是「再現」的結果；White（1996／陳永國、張萬娟譯，2003）作為一名歷史批判學家，顛覆了「歷史即事實」的史學錯誤，認為「歷史是一種寫作，一種修辭的靈活運用，一種語言結構的敘事構型」，也就是說歷史書寫並非再現全然地真實，而是透過情節、形式、意識形態構建而成的故事。

綜述之，在電影的產出實際上已有「被觀看」的目的之前提，「再現」的真實往往是產製者抉擇後的結果，因此從電影呈現之內容和形式得見產製端欲傳達之意念，從而推出其動機與社會脈絡。作者洪國鈞以歷史書寫方法重回 1945 年以前的臺灣日治社會，望向殖民電影的脈絡中，以「在地混雜性」體現了殖民時期的電影文本中已然存在的國族意識，其認為若欲探討 1945 年以後的臺灣電影，應先重訪在此之前的殖民史料，而非從 1980 年代的臺灣新電影時段，以西方觀點被寫進全球電影史之中。臺灣電影應從殖民時期、後殖民時代、現代化因素、全球化脈絡來觀看其歷史，除了以重新書寫殖民歷史的方法來執行「去殖民」研究，更重要的是，藉以彌補現行主流之世界電影史之書籍未能言明的臺灣歷史論述之缺憾。

壹、「跨國性」的國族意識

沒有電影的電影史，沒有國族的國族電影（洪國鈞，2011／何曉芙譯，2018，頁 25）。

這句話看似沒有邏輯，卻又富饒含義；實際上其不僅揭露臺灣地位的特殊性，也闡釋了臺灣電影歷史的獨特性。在 2018 年國立臺灣圖書館舉辦「真的有影——百年臺灣電影特展」以慶祝臺灣放映電影

120週年（翁聿煌，2018年9月15日）。以此時間推算回去，電影始入臺灣為1898年，然在有限的記載中，臺灣電影的足跡始於1900年6月，亦即在日本殖民的第四年才進入臺灣，主要目的為利用電影來進行文化宣傳工作（李道明，2001）。無論引入電影的時間點為何，起初在臺放映之電影除了引進日製片，亦有中國、歐美製片的電影，換言之，在電影始入臺灣之時皆已能接觸世界電影。然而，當電影為無聲默片時，為讓觀眾理解影片內容，而出現「電影辯士」的角色，其功能為向觀眾補述其電影中的文化背景以及解釋情節；有聲電影出現後辯士身份更顯重要，在尚未進行全日語政策之前，臺人多僅聽得懂地方方言，當電影以日語、國語、西方語言對話時，辯士擔任起翻譯角色（洪國鈞，2011／何曉芙譯，2018，頁45）。由此可見，當時人們的觀賞行為，並不全然在於「看」電影，更多時候是以「聽」為主要接收資訊之來源。因此理解了「沒有電影的電影史」意在解釋臺灣電影始於日本殖民時期、起源於「辯士」脈絡下的歷史，實際上即是「沒有」電影的「電影史」。

1945年臺灣結束了長達五十四年的日本殖民，回歸到中國主權乃至1949年戰後臺灣被國民政府接手，洪國鈞（2011／何曉芙譯，2018，頁63）指出這只是另一個新殖民者的到來，臺灣不過是從日本帝國轉讓到國民黨的中國統治。國民政府除去1945-1949年間忙於中國大陸而暫且不那麼重視臺灣的空窗期，雖然國營製片廠仍配合著政治時事與宣傳目的而製作新聞影片，但是私營電影發行公司以商業利益為導向引進中美外片，也開始在民間放映、賺取商機。1950年代國民政府抵臺，延續空窗期的國營、私營製片兩個方向，一方面為宣示中國主權，國營大量產製政治新聞影片、宣教性電影；另一方面又為了在臺灣建立人民權威與正當性，將臺語電影作為臺灣本土文化的一環，給予私營商業產製空間因而大興臺語電影，直至1970年代初受審查制度和國語電影興起之影響而逐漸式微（同上引，頁69）。

臺灣在1950年代乃至1980年代解嚴前的三十年間，臺語／國語或是國營／私營製片廠之二分法並不能夠全然區分出類別，大致可分為兩個時期、四種類型：1949-1970年代的戲曲、喜劇、通俗劇；1964-1980年代的健康寫實主義。戲曲電影作為中國國族意識形態與國族認同的一環，以中國傳統戲曲視覺元素再現歷史，將臺灣納入大中華民族的一部分，並透過寫實風格呈現真實空間景框，即一種戲曲

式的對稱構圖，以電影的視覺呈現、國族的寫實再現召喚觀眾對國族的想像。以時間和空間複訪過去，將傳統戲劇「搬演」到電影之中，使電影成為新一代的「國族媒體」（洪國鈞，2011／何曉芙譯，2018，頁 76-79）。喜劇作為一種綜合類型，以差異性製造笑料，運用寫實再現手法在這些差異之中尋求協同和共通性，以利中華民族統一思想的國族需求（同上引，頁 84-91），然而笑料往往是透過世代、種族差異來凸顯，反而促使不平等的刻板印象。通俗劇的發展則與現代化有關，藉由城市再現南北的「分野地誌」，同樣地以刻板印象形塑南北城市的象徵義，並影響其政黨意識導致二元對立，將南部的高雄之於北部的臺北視作「臺灣的他者」，以現代化的再現用作打造國族意識（同上引，頁 92-95）。1964 年的第一部彩色電影的出現，商業化已然成熟，但是 60 至 70 年代的臺灣處於國際政治的高壓環境，同時國內高漲的殖民遺緒，使得國民黨內外兼具壓力，因此臺灣電影在這個階段具有很高的能動性，在不斷變動的商業需求與文藝政策中產製作品，健康寫實主義因應而生，成為國族的再現和想像建構的工具，具有商業理性兼變國族化（rationalization-cum-nationalization）的特色（同上引，頁 109-110）。

以上種種類別，實際上仍然脫離不了「中國」意識、「大中華」民族意識，一誠如 1945 年之前的臺灣電影富含「日本殖民」意識，直到 1980 年代的臺灣，仍具備著「跨國性」的國族意識，除了日本的殖民遺緒，以及從中國來臺的外省軍眷，甚至是好萊塢電影，都帶有自我的、國家的認同。任一認同並不全然為臺灣的國族，但也不全然與臺灣無關，「沒有國族的國族電影」即意指這種帶著跨國性國族意識，成為臺灣人民日常生活觀看的一部分，亦成為臺灣電影史的一部分，卻不是臺灣人「自己的」國族主義。

貳、抗衡與折衝之後：「臺灣人」的國族認同

「臺灣人」的身分逐漸建立的想望，這種想望使得電影一方面持續尋找國族歷史，而另一方面也導致最終歷史特異性的喪失（洪國鈞，2011／何曉芙譯，2018，頁 28）。

作者洪國鈞並未將侯孝賢直接納入 1980 年代臺灣新電影的範疇，而是將之獨立出一個章節探討過渡期——從中國式國族主電影到

當代臺灣新電影。這個過場的重要性在於歷史脈絡的討論，亦即任何舊典範跨越到新典範的歷程並非一步到位，不可能沒有從此到彼的過程，由此作者以侯孝賢導演作為例子，研究其拍攝手法和風格的再現模式之轉變，以顯現健康寫實主義轉向新寫實主義的特徵。除了用遠景和長鏡頭來創造敘事空間為特色之外，導演善用真實物件呈現社會意義，以此隱喻當時社會下「無法捕捉」的意涵（洪國鈞，2011／何曉芙譯，2018，頁 151）；同時對田野、農家樂以懷舊感、帶有敬意的拍攝手法，以此作為健康寫實主義的象徵義，並且順應商業化模式，選擇偶像明星扮演角色。由此可見，在 1980 年代的過場之中，既順從商業又於隱隱之中融入不同視角的定位，即在政治因素、製作與消費的限制之下，運用實際環境、真實人物，呈現行動與時間的完整性以表對時代性的尊敬。

隨著臺灣社會解嚴之後，1980 年代的臺灣新電影在中期即以一種「新」的態度面對真實的再現，不同於服膺商業手法的拍攝，導演運用時間或空間創造敘事，電影內容能逐漸涉及社會時事，而不再是「中國」意識或是無關乎意識形態的商業愛情片。不過即便當時社會風氣已逐步解放，但是電影產業的資源仍然在政府手上，因此出現「美學再政治化」的情形，同時也扼殺了臺灣新電影的搖籃（洪國鈞，2011／何曉芙譯，2018，頁 176-180）。由此可見，當時雖能夠觸及些許敏感之議題，但並沒有辦法完全脫離自我審查，也可視其為在社會意識形態逐漸多元的交界時代，即便是具備創造故事的導演，受諸於種種因素，亦也未必能夠完全脫離於歷史與記憶對自我意識形態的建構。

關於作者所認為之「臺灣人」的國族意識，更往前一點探究可於第一章其引述李道明（2001）之觀點，以 1900 年為臺灣放映電影的起點，但是洪國鈞（2011／何曉芙譯，2018，頁 59）指出在嚴格定義之下日治時期並無臺灣本土自製電影。然 1925 年 9 月 11 日《臺灣日日新報》刊登〈純臺灣製影片問世了！！〉，由臺灣映畫研究會製作電影《誰之過》為全臺人的卡司，示其當時已有臺灣電影的製作，卻沒被作者視作「臺灣本土」電影，與其指認何謂「臺灣人」的認同有關。當時的製作受到很嚴格的審查，其內容必須服膺於日本政策，執行傳播殖民思想的功能；同樣地，國民政府時期同樣受之於政治因素，臺灣人的國族意識之展現是在 1980 年代以後才逐漸被言說，雖

然在地化和本土化意識一直隱然於時代底下，如日本殖民時期的「臺人辯士」，在翻譯與解說的過程得以玩弄語言，摻入臺灣人的意識以削弱電影的作者權威（同上引，頁 47）；又如國民黨政實施文藝政策以建構中國國族意識的時期，臺灣本土主義運動亦已萌芽（同上引，頁 26）。

該書第五章和第六章即建立在「臺灣人」的國族認同上來理解臺灣導演與其電影風格。舉以 1980 年代末的王童和 1990 年代的蔡明亮為代表，闡釋在社會上普遍確立具有臺灣人的身分認同之後，前者以時間性敘事手法持續尋找國族歷史；後者以空間性敘事手法不再思索過去，而是展現現代化後的都市議題。王童以回憶倒序的反向時間運動，回顧過去再現臺灣歷史，同時凸顯了現在、此時的「當下」狀態，去呈現當時 90 年代的敘說位置與正在發展的現代化未來（洪國鈞，2011／何曉芙譯，2018，頁 219）。蔡明亮則透過城市空間的再現，以空間歷史的拆毀與重建，分割了過去與現在，透過故事呈現現代化下的家庭問題、社會問題，甚至將城市與城市裡的人物之互動放置於更大的全球化脈絡之下的「文化焦慮」（同上引，頁 256-261）。透過最後兩章對導演的敘事手法之探究，不僅凸顯了在 1990 年代日臻成熟的臺灣人的國族認同，同時也呈現了現代化之下帶來的新的社會議題之外，為臺灣電影史帶來許多經典的探討，也為下一個世代創造了電影的敘事空間，至今許多電影課程都還以侯孝賢、蔡明亮等導演作品為課程教材。

參、未能言明的臺灣電影與未來發展

歷史的凝視總是脈脈地望向過去；回頭看，也看見了未來（洪國鈞，2011／何曉芙譯，2018，頁 270）。

該書原文版於 2011 年問世，因此在後記時略為提及 2008 年至 2011 年的時候，提及魏德聖、鈕承澤、九把刀的導演作品來象徵臺灣「後——新電影」（Post-New）時代，以此對照 1980 年代臺灣新電影之後，第二波新電影的崛起（洪國鈞，2011／何曉芙譯，2018，頁 265-266）。然而，從作者僅探究至 1999 年，可見該書可能於 2000 年初業已完成，探討臺灣電影之始至二十世紀結束。因而未能言明

2000 年至 2010 年代的「後海角時代」，直至今日進入冷淡期的臺灣電影，究竟該何去何從？對於洪國鈞未能提及的部分，補以其他學者之觀點以述之，藉此豐富本書評的可讀性。

回到 1980 年代，臺灣在 1987 年解嚴之後，全球資本主義迅速改變了臺灣的經濟與科技發展，都市化、商品化使得價值觀趨於同質性，傳統、社會倫理觀乃至生活方式形成斷裂與崩解，不過臺灣導演，如侯孝賢、楊德昌、萬仁乃至之後的蔡明亮等，在面臨全球化所帶來的現象時，他們的電影獨樹一格，帶著既國際性又不離歷史記憶、在地性的觀點，為臺灣電影展開了新的面貌（張藹珠，2015）。可在 1990 年代以降，難以敵擋西方電影的蓬勃發展與全球化對臺灣的入侵，好萊塢電影製作越重本、越精緻，臺灣電影的規模則越來越小，促使臺灣本土電影市場幾乎被好萊塢電影攔下（李道明，2001）。因此，所謂第一波臺灣新電影浪潮，這些以臺灣在地觀點出發，飽腹關懷臺灣本土與政治議題的電影，逐漸沉浮於觀眾的視野之下（Yeh & Davis, 2005／曾芷筠、陳雅馨、李虹慧譯，2016）。張藹珠（2015）以自己過去的經驗敘述道，同樣為侯孝賢執導的電影，1989 年的《悲情城市》當時一票難求，而 1998 年的《海上花》在臺灣的票房並不佳，由此可見 1990 年代臺灣本土電影的沉寂，直至 2008 年魏德聖導演的《海角七號》才又再一次看見了「全民觀影」的風潮。

而在 1990 年代以後至 2010 年代之間，除了全球化帶來的西方勢力之外，另一股「中國風」也席捲而來。在《殖民之後？臺灣困境、「中國」霸權與全球化》（Dirlik, 2018）一書中，林易澄（2018）以及楊芳枝（2018）於序言裡指出，研究中國近代史的學者 A. Dirlik 認為在資本與生產的全球化進程中，儘管中國崛起促使美國霸權對世界的權力關係相對改變了，但中美霸權競賽仍是以全球資本主義為基底，一如二十世紀美蘇之爭下所隱然的「發展主義」（developmentalism）為目標，乍看之下西方不再獨占鰲頭，但壓迫仍然存在。自 2005 年開始，東亞電影圈掀起一陣合製電影的風潮，中、港、日、韓合製如《七劍》、《無極》、《墨攻》等電影，企圖以具有意涵的「新亞洲電影」為建構或重構亞洲文化與認同，用以與好萊塢電影競爭全球電影市場（魏玟，2010）。先不論是否成功打造了「新亞洲電影」之典範，從上述可以發現兩個事實，其一是所謂

「新亞洲電影」裡，臺灣是缺席的；其二是由上述三部電影可見，皆以華語對白為主，由見傾向中國之意向，亞洲乃為中國的亞洲。實際上，魏玠最後的研究指出，「在『新亞洲電影』中，西方／好萊塢不僅沒有缺席，而且無所不在」（同上引，頁 190）。一如（羅貴祥、陳澤蕃，2005，頁 91-95）表示 1990 年代的亞洲合製電影裡，沒有亞洲這種東西，亞洲本身的異質性，無法將之化約，亞洲成為一個空洞的能指（empty signifier），並提出一個類似於洪國鈞的命題：沒有「亞洲的亞洲」電影。易言之，亞洲地區本身複雜的歷史性與政治性，在跨國性的脈絡之下，難以以何者為代表，促使亞洲的再現難以被建構。

臺灣在 1990 年代乃至《海角七號》之前，在全球化的脈絡之下，夾擊著港日韓流行文化與中國逐漸崛起的力量，幾乎看不見電影有較好的發展環境，唯李安作為臺灣之子，在國際上大放異彩，可以作為沾光之事，但實際上李安導演的電影並不會被放置在臺灣的脈絡被討論，而是以儒家文化為基底，在現代化之下，與西方最為不同的東方禮教如何在好萊塢成功地被接受（Yeh & Davis, 2005／曾芷筠、陳雅馨、李虹慧譯，2016）。消極的情況直到《海角七號》的出現，臺灣電影可以說是進入到另一個分水嶺，亦即上述所提及的「後——新電影」時代。實際上，《海角七號》建構在臺灣被日本殖民的歷史意義中，被魏德聖導演放置在全球化的框架之下，串聯起臺灣新舊時代對日本文化的情懷，即過去的戀日情結與新世代的哈日風潮之間的文化雜融（張藹珠，2015），而正可顯現出臺灣的處境——處於日常生活錯綜複雜的歷史性與當代全球化的衝擊之中，電影工作者尋求新的敘事風格，將觀眾重新拉回電影院。

黃仁（2013）指出，自《海角七號》之後，臺灣電影重回觀眾視野，包括《艋舺》、《雞排英雄》、《那些年，我們一起追的女孩》題材豐富，展現城鄉對照並融入多元文化，促使臺灣進入前所未見的大賣座時代。在「後海角時代」之初的 2009 年，臺灣演藝圈大事件之一莫過於豬哥亮的復出，隨後 2011 年起每年賀歲片並有其身影，2013 年起擔任主演直至 2017 年病逝而止。豬哥亮電影以本土化、在地化的特色，操起一口「臺語」，卻又與 1945 年殖民結束後的方言電影或 1980 年代臺灣新電影時代突破國、臺語界限的呈現有些不同，當時吹起一股「愛臺灣」的情懷，以「鄉土味」十足的臺語象徵

著臺灣「國片」的時代。這類新新臺灣電影重新找回了本土化在臺灣電影的價值與定位，甚至開展了華人地區的市場出路，雖然不能將之代表為閩南文化的展現，但「閩南文化是大部分新臺灣電影的根」（同上引，頁 5）。可惜地是，這一股本土化國片時代隨著豬哥亮的逝世，也走進了歷史。不過值得注意的是，2019 年《返校》、2020 年的《孤味》、《刻在你心底的名字》皆有破億票房的表現，由此可見第三世界文本的國族寓言之展現在性別與政治之中，或可能成為臺灣電影的新敘事取徑。

從洪國鈞的論述中，可以看見臺灣過去被日本殖民時期的電影中，如何為自己辯證國族意義的存在，然此國族意義在殖民者之下，必定不全然屬於臺灣的，而是參雜了殖民主的意識，朝向跨國性的呈現。因此洪國鈞認為這是「超國族」電影，在被殖民之下如何抵抗自身的困境，早已超然於國族的意義。更難能可貴且被值得肯認的是，在被殖民之下隱然的反動，而這不該被侷限在國族的框架之中。Dirlik 形容臺灣是「殖民主義製造的土地」，我們以為殖民已成歷史，但在全球化的時代之下，彼此消融的世界霸權深刻地影響著日常生活，殖民並未結束，殖民處境仍無所不在且正在發生（林易澄，2018）。三澤真美惠（2010／李文卿、許時嘉譯，2012）將日本殖民期的臺灣電影活動視為日本與中國「交涉」與「跨境」的過程，即在當時的帝國與祖國拉扯之中，臺灣人於電影中形成了自我展現的場域。一如過去跨國性的呈現，當今全球化更是跨國性主導一切的世代，臺灣電影如何在中美霸權競爭之下拉出前景，更是我們現在值得關注的面向。

參考書目

- 李文卿、許時嘉譯（2012）。《在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期臺灣電影人的交涉與跨境》。臺北：國立臺灣大學出版中心。（原書 三澤真美惠 [2010]。《帝国"と"祖国"のはざま：植民地期臺灣映画人の交渉と越境》。日本東京：岩波。）
- 李道明（2001）。〈驀然回首—臺灣電影一百年〉，《歷史月刊》，158：41-51。
- 何曉芙譯（2018）。《國族音影：書寫臺灣·電影史》。新北：聯經。（原書 洪國鈞 Hong, G. [2011]. *Taiwan cinema: A contested nation on screen*. New York, NY: Palgrave Macmillan.）
- 林易澄（2018）。〈理論迷宮裡的笑聲：阿里夫·德里克與他的（後）革命時代〉，馮奕達譯《殖民之後？臺灣困境、「中國」霸權與全球化》，頁 5-18。臺北：衛城。
- 〈純臺灣製影片問世了！！〉（1925 年 9 月 11 日）。《臺灣日日新報》，日刊 04 版。
- 翁聿煌（2018 年 9 月 15 日）。〈國立臺灣圖書館辦特展 7 部經典老電影免費欣賞〉，《自由時報電子報》。取自 <https://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/2552292>
- 陳永國、張萬娟譯（2003）。《後現代歷史敘事學》。中國北京：中國社會科學。（原文 White, H. [1996]. *Storytelling: Historical and ideological*. In R. Newman (Ed.), *Centuries' ends, narrative means* (pp. 58-78). California, CA: Stanford University Press.）
- 張藹珠（2015）。《全球化時空、身體、記憶：臺灣新電影及其影響》。新竹：國立交通大學。
- 黃仁（2013）。《新臺灣電影：臺語電影文化的演變與創新》。新北：臺灣商務。
- 曾芷筠、陳雅馨、李虹慧譯（2016）。《臺灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮》。臺北：書林。（原書 Yeh, E. Y.-Y., & Davis, D. W. [2005]. *Taiwan film directors: A treasure island*. New York, NY: Columbia University Press.）
- 楊芳枝（2018）。〈挑戰文化主義，挑戰「中國」：堅持基進啟蒙精神的德里克〉，馮奕達譯《殖民之後？臺灣困境、「中國」霸權

- 與全球化》，頁 19-46。臺北：衛城。
- 臧國仁、蔡琰（2017）。《敘事傳播：故事／人文觀點》。臺北：五南。
- 魏玟（2010）。〈「新亞洲電影」的打造與拆解〉，《新聞學研究》，104：161-194。
- 羅貴祥、陳澤蕾（2005）。〈沒有亞洲這東西：港日「亞洲」電影的種族特殊性〉，《中外文學》，34(1)：89-105。
- Dirlik, A. (2018)。《殖民之後？：臺灣困境、「中國」霸權與全球化》（馮奕達譯）。臺北：衛城。

Shadow of History in Cinema: Transformation of Nationalism in Taiwan

Yu Chen*

Abstract

Through historical writing, Hong investigated Taiwan under Japan colonial rule before 1945. He believes that the history of Taiwanese film should consider the perspectives of the colonial era, the postcolonial era, modernization, and globalization, rather than that of the 1980s, which is recognized by the Western perspective.

The colonization and recolonization parts of this paper can be divided into two parts: “Cross-National Consciousness” and “After Counterbalances: National Identity of the Taiwanese.” Cross-National Consciousness discusses the colonial legacy of Japan and the prevailing Greater China consciousness; after Counterbalances discusses the effects of political factors and commercial markets. Finally, “post-new cinema” and the recent development of Taiwanese film are introduced in the Future of Taiwanese Film to compensate for the lack of historical discourse on Taiwan, which is absent from current mainstream history books on world film.

Keywords: historical writing, national cinema, national identity, Taiwan cinema

* Yu Chen is Ph.D. student at College of Communication, National Chengchi University, Taipei, Taiwan. E-mail: agneyu1405@gmail.com.