

台灣電影百年漂流

楊德昌 侯孝賢 李安 蔡明亮

葉月瑜／戴樂為 著
曾芷筠／陳雅馨／李虹慧 譯

Taiwan Film Directors: A Treasure Island

林文淇 吳珮慈 孫松榮 聞天祥 鄭秉泓——推薦（按筆畫排列）

台灣電影有如一座海上的寶島，蘊藏豐富寶藏
亦如片長跨越百年的膠捲，用影像探索下一個百年



作者簡介

葉月瑜 Emilie Yueh-yu Yeh

美國南加州大學電影電視學院理論研究博士，香港浸會大學電影學院教授兼總監，2017年1月起轉任嶺南大學視覺研究系講座教授。著有*Staging Memories: Hou Hsiao-hsien's City of Sadness* (2015)、《東亞電影驚奇——中港日韓》(2011，與戴樂為合著)、《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》(2000)等，編有《走出上海：早期電影的另類景觀》(2016，與馮筱才、劉輝合編)、《華語電影工業：新歷史與新方法》(2011)、*Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (2005，與魯曉鵬合編，獲選美國圖書館學會刊物*Choice*「2005年最傑出學術著作」)，亦曾擔任兩屆金馬獎評審。

戴樂為 Darrell William Davis

威斯康辛大學麥迪遜分校傳播藝術博士，曾任教於日本神戶商科大学、澳洲新南威爾斯大學媒體電影戲劇學院，現任香港嶺南大學視覺研究系榮譽教授。著作包括《東亞電影驚奇——中港日韓》(2011，與葉月瑜合著)、*Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of Arts* (2007，與陳儒修合編)、*Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film* (1996)等。

台灣電影百年漂流

楊德昌 侯孝賢 李安 蔡明亮

目次

●

導言

電影金銀島的潛勢書寫 孫松榮

005

導論

寶島台灣

013

第一章

平行電影：戰後影史及重要導演

029

第二章

台灣新電影的挑戰與爭議

073

第三章

楊德昌屋間導覽

111

第四章

侯孝賢三分台灣電影

163

第五章

儒化好萊塢：李安的電影

211

第六章

和蔡明亮一起坎普

265

後記

305

跋

葉月瑜

313

索引

315

電影金銀島的潛勢書寫

孫松榮

國立臺南藝術大學 動畫藝術與影像美學研究所教授

現今談論新電影，似乎已是老生常談的課題了。三十多年來，它引發了廣泛的影響。從歷史系譜的角度而言，由侯孝賢、楊德昌、吳念真、萬仁、王童及張毅等人編導的影片，不僅在台灣電影史上展現出一種既承襲電影文化傳統，卻又與之形成斷裂的殊異美學形態，侯、楊兩人更以電影作者之姿在國際藝術電影上佔有一席之地，對國內外創作者產生了深遠的影響力。伴隨著新電影崛起，嚴肅的電影評論與電影學術研究亦開始萌發。《悲情城市》作為首部在威尼斯影展獲頒金獅獎殊榮的華人影片，評論界與學術界紛紛對這部以「二二八」為敘事背景的作品，就歷史再現與政治認同、社會實踐與文化歸屬，以及導演美學與電影藝術等面向所展開的激烈論辯，為1990年代以降蓬勃發展的台灣電影研究拉開序幕，亦奠定了重要基石。因此，可以這麼說，新電影除了創造出台灣電影史的高峰，亦帶動了台灣電影研究的態勢。

屈指一算，台灣電影研究發展迄今只有區區幾十年光景，在台灣論辯國族主體性的1990年代，尤其是學院知識份子藉由後現代主義、後結構主義、國族電影、文化研究及後殖民理論等論述範式的演繹與推論下，展露出十分活躍與亮眼的書寫動能。即使如此，有論者卻對此種被西方各式宏大理論與知識框架宰制，以至於犧牲了電影分析典範的台灣電影研究提出挑戰——葉月瑜教授即為當時撰文省思和批判此一現象的學者。葉教授分別在〈台灣新電影：本土主義的「他者」〉（1999）與〈什麼是中文電影研究？從若干問題談起〉（2000）中，明確指出電影

研究不能一味地為了彰顯電影意義的徵候功能，而喪失運用電影分析法闡釋電影先天與內在的價值，更不可不思索造成電影與理論、問題與詮釋，乃至政治與歷史彼此失衡的方法學。顯然，此種堪稱「有理論無影片」，抑或「重論述輕分析」的研究趨向，是她冀望透過一種紮實、精確且深刻的電影分析方法論予以扭轉甚至改變的。2000年，葉教授首本著作《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》兼容文本分析、電影理論和歷史政治文化向度的視域，是此書寫關懷下的結晶；2005年，她與魯曉鵬（Sheldon Lu）教授編著《華語影片：歷史、詩學、政治》（*Chinese-language Film: Historiography, Poetics, Politics*），研究視野與框架更顯寬廣卻不失嚴謹，是一部以結合文化史、美學闡釋及政治考察等分析方法來形構華語電影概念的重要論文選集。同一年，葉教授出版了一本與日本電影專家戴樂為（Darrell William Davis）教授合著的論著《台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮》（*Taiwan Film Directors: A Treasure Island*），是將其念茲在茲的分析方法論轉化，並實踐於現當代台灣電影史與導演研究的代表作。

在這本原書題名為「台灣電影導演：金銀島」的著述中，兩位合寫者雖以電影導演作為標題，但是從前兩章〈平行電影：戰後影史及重要導演〉與〈台灣新電影的挑戰與爭議〉的部署來看，顯而易見，台灣電影史——尤其是戰後以來的電影發展概況——才是核心題旨。在此基礎上，葉教授與戴教授對於十三位電影導演與編劇家，主要包括李行、白景瑞、李翰祥、胡金銓、小野、吳念真、王童、萬仁、楊德昌、侯孝賢、朱天文、李安及蔡明亮，進行了從簡明扼要到深度精細的個案剖析。其中，第三章〈楊德昌屋間導覽〉、第四章〈侯孝賢三分台灣電影〉、第五章〈儒化好萊塢：李安的電影〉、第六章〈和蔡明亮一起坎普〉以四位享譽國際的導演為分析對象，進一步辯證本土主義與全球化、歷史與文化，以及藝術與商業等複雜議題。具體而言，中文書名《台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮》，一方面闡述了從日據時代的電影與國民黨的反共影片以來，歷經台語片、健康寫實主義影片、武俠片、古裝劇、愛情文藝片等通俗片，乃至新電影和後新

電影的形式慣例、產業變遷與歷史傳統；另一方面則聚焦於四位當代作者導演，分別以美學技藝、產業規範、文化繼承及視覺母題等面向，檢視他們不同時期的作品形貌與表徵。因此，正如兩位作者開宗明義所言，作為表述從「威權電影」轉移到「作者電影」的命題，本書「既是歷史性的也是主題性的研究，既是集體性也是針對個別導演的研究」。換言之，對於台灣電影研究而言，兩者皆十分重要，不可偏廢其中一方。這是由於國家政策、電影產業、文化遺產及電影導演的主觀意識等背景和條件，總是相互交織並產生作用力；而作者權威的興起，則是使台灣電影能在當今世界電影脈絡中維持生機與活力的主體。簡言之，架置於電影從威權領導到作者中心的論題，葉教授與戴教授致力於將歷史與導演、文化與風格、產業與藝術精巧地統合在一塊，並揉塑出一種賦予台灣電影及影片歷史化、脈絡化與概念化的分析方法論。

有關本書反覆深化的其中一個關鍵字「電影導演」，首批不光具有技藝、更兼備理念的電影創作者，無疑是四位「台灣電影之父」：李行、白景瑞、李翰祥及胡金銓。他們的作品差異極大，關心的命題亦迥然不同。以從台語片練就嫻熟編導能力的李行為例，他轉戰中央電影公司的健康寫實主義影片《蚵女》與《養鴨人家》，連戰皆捷。即便多年以後李氏自行籌組製片公司，接連拍攝風行一時且票房不俗的古裝劇、瓊瑤影片和時裝片等類型片，仍以饒富教化寓意與儒家傳統的色彩樹立其電影風格。這一點非常重要，對於當時作為向人民宣揚政治意識形態的健康寫實主義影片而言，尤其具有關鍵意義。但是，對在義大利學習電影的白景瑞就不是那麼一回事了。他期待能將新寫實主義的社會觀察與政治批判轉化在自身作品的企圖，始終功虧一簣。即使是改編自陳映真短篇小說且可能最接近其理想的《再見阿郎》，因票房不佳，再加上遭受戒嚴時期電影文化政策的扼制，而徹底斷送了他實踐社會寫實的夢想，最後僅剩綴飾於各式劇情片表層的實驗影音理念。同一時代，從香港來台發展並曾在坎城影展獲得技術獎殊榮的李翰祥與胡金銓，則分別透過極致美學化的古裝劇和混融京劇與蒙太奇的武俠片，號令天下，為往後台灣電影乃至華語電影樹立了另一種製片模式與美學典範的高度。

如果首章〈平行電影：戰後影史及重要導演〉分別從李行與白景瑞、李翰祥與胡金銓的歷史案例來思索他們對於台灣電影史的影響和啟發，一方面無疑是李、白兩人鑄造了一種由中華文化中心、黨政意識和父權制度構成的國族電影範式，另一方面李、胡二導則打造了一個絢麗多姿的華語鉅片世代。在此脈絡下，如果進一步引申「台灣電影之父」，除了意指1960-70年代由國家與導演、類型與作者共同形塑的電影文化遺產，更意味著有待重構的父之名、父之譽和父之律。

1980年代登場的新電影，面臨的電影時局十分艱難。當時，國族電影的發展正如台灣國際地位一樣，自1970年代末期開始節節敗退，既無法吸引觀眾，更無力與香港電影分庭抗禮，內憂外患不斷。中影起用新導演也稱不上什麼具有遠景與野心的政策，根據葉教授與戴教授的調查，這麼做的原因純粹出於經濟考量與分擔風險，而中影仍執迷不悟地繼續將巨資挪用到胡金銓與金鰲勳執導的傳統大片上。一直要等到改編自黃春明多篇小說的三段式結構影片《兒子的大玩偶》（侯孝賢、曾壯祥、萬仁執導）擊退了同樣也是三段式結構影片的《大輪迴》（胡金銓、李行、白景瑞執導），新導演才扭轉了此一現象，展露接班態勢，並在短短幾年內成為風靡一時的影片形態，當然亦同時確立了至今仍具重要影響力的幾位電影作者身分。另值得強調之處，不同於人們普遍對於新電影拖垮台灣電影產業的指責，以及導演們執意以嚴肅高蹈和中產階級品味作為創作目的的刻板印象，本書第二章〈台灣新電影的挑戰與爭議〉提出了反駁。關於前者，比較從1982年到1989年新電影與整體台灣電影的上映數量，八年光景間，新電影一共有59部（高峰期的1983-86年期間也只有十部左右），比起台灣電影總數762部，實在構不成摧毀的力量。至於後者，在新電影運動早期，其實每位導演都有機會參與更商業化的製作，只是結果不盡相同。相較於大部分導演在拍完第二部或第三部影片後，讓製片與放映商大失所望而回歸中影的情況，萬仁的《油麻菜籽》與《超級市民》則為少數例外。這讓他能和香港新藝城合作拍攝《惜別海岸》，但可惜的是，最終他堅持的時事電影和徐克預想的驚悚動作片之間無法達成契合，以失敗收場。於是，當本書兩位

作者回望新電影，重新思索它與商業製作現實條件的關係時，他們的推論發人深省：「新電影的主要特徵（本土主義、低成本、自傳元素、省略敘事、缺乏明星）跟大眾電影的要求，似乎很難調和。要把新電影元素整合進商業體系，機會其實非常多，可是，如欲把商業元素帶到新電影，就完全行不通了。因為新電影實在太脆弱了，很難顧及『外來的』想法，將它的敘事風格大眾化，成為大眾娛樂的媒介。所以電影創作者總覺得自己必須做出抉擇，要不獻身於作者電影，要不『出賣』自己，改走商業電影一途。夾在兩者之間，進退維谷，就是沒個解決的法子。」

毋庸置疑，祖籍同樣是廣東梅縣的楊德昌與侯孝賢，絕對是新電影運動中最傑出的電影作者。就某種程度而言，他們超群出眾是在商業與藝術之間做出了明確的抉擇，不至於讓前者成了後者的絆腳石。他們在「台灣電影宣言」之前，即已在國際影展上交出傲人成績單，亦偶有票房力作，解嚴後更大膽挑戰國家歷史禁忌，分別以《悲情城市》和《牯嶺街少年殺人事件》開創一波融會自傳形式、國家傳記和個人化美學風格的台灣電影巔峰。在戴樂為教授筆下，楊德昌的作品雖歷經歐洲現代主義的淘洗，但無論是史詩片還是家庭喜劇，總不忘對認同政治與人性道德進行不留情面的批判。更準確而言，楊德昌主要針對的是父權意識形態國家機器與儒家思想遺緒對社會文明的戕害。對此，戴教授在第三章〈楊德昌屋間導覽〉中，就《牯嶺街少年殺人事件》別出心裁地提出「隧道視野」的空間結構概念，闡釋題旨與視覺母題之間的辯證關係。在感知層面上，「隧道視野」不僅是將觀眾視聽注意力聚焦於畫面中央的構圖表徵，在形象涵義上，更是連結特定歷史場景（諸如官僚、威權場域、國家機器）的政治社會象徵。而侯孝賢在面對陰暗的本土歷史時，藉由「台灣三部曲」漸次揭露國族創傷史。由葉月瑜教授執筆的第四章〈侯孝賢三分台灣電影〉中，她以詩意語言搭配史料作為分析方略，進一步思辨這位受朱天文與吳念真的生命故事刺激，且深受《沈從文自傳》啟迪的長鏡頭電影大師融會自／傳記體例、國族歷史及文化傳承的作品。以《戲夢人生》這部用後設手法同時混融歷史與記憶、文化與藝術、集體與個人的影片為例，侯孝賢借用布袋戲大師李天祿的身

世指涉台灣近代史即為混亂認同政治的事實。從新電影開始，就以自身經歷和他人傳記記述台灣本土主義的變幻，《戲夢人生》進一步使侯氏透過李天祿的生平及其布袋戲的展演形式構築出台灣電影文化遺產的精神。

最後兩章節處理的是繼新電影之後興起的李安與蔡明亮的作品。顧名思義，第五章〈儒化好萊塢：李安的電影〉是戴樂為教授思考這位溫文儒雅的台灣導演，如何在好萊塢體系與移民導演、理性與感性、產業與亞洲華人價值之間取得幾乎完美調和狀態的論題。「儒化」一詞，在影片中意指類型片與家庭階序觀念的交融，此外，亦涉及從西方到亞洲華人電影文化體制的調整。就此，《臥虎藏龍》絕對是一個典範案例，不僅標誌著從全球票房的高獲利到獲頒多項奧斯卡獎的成就，更意味著在製作統籌、凌虛的武術美學、敘事結構及演員語言策略等層面上，有意識地體現出一種既包含各式文化融合，也將好萊塢與華語電影交織在一起的「混合電影」。同時，值得注意的是李安也成功當代化了王度廬的文學經典——正如他過去在《飲食男女》中，藉由中華廚藝作為敘事與形象母題，轉化了1950年代香港影片《四千金》代表的文化遺產。同樣地，對於蔡明亮來說，重新挪置作為遺贈的華語影片，是當代台灣導演展開影像藝術實踐的核心技藝（記憶）之一。《不散》援引《龍門客棧》，即是此種同時並置懷古，又鬼魅、俗艷且散發著酷兒味道的特異作品。葉教授在第六章中將之指稱為「坎普」（camp）美學。廣泛地說，它主要指涉一種同時指向勞工階級的居住環境及其出沒邊緣地景的特異印記，又是帶有另類情慾、對即將被淘汰之物的不合時宜及其錯置時空特質的戀戀不捨。長久以來，蔡明亮的影片具有帶領觀眾抵達別有洞天之境的能耐。是故，這個題為〈和蔡明亮一起坎普〉的章節或可以「和蔡明亮一起野營（camp）」來解釋，一語雙關，符合他作品耐人尋味的表徵。

從以上對六個主要章節的概述，可以清楚地體認到葉月瑜教授與戴樂為教授透過本書重構現當代台灣電影系譜的用心。書中看似採線性結構繪製百年台灣電影圖景，實際上卻呈顯交錯並置、前後呼應的情勢。

「台灣電影之父」立下的國族電影與風格典範，從黨政意識到家庭倫理劇、從儒家思想到經典影片，無不成為四位電影作者透過不同美學手法與敘事構成進行重組和拆解的對象——是對父之名的銘刻也是修正、是對父之譽的承襲也是再造、是對父之律的仰望也是解構。而這些既是電影導演也是作者導演更是藝術家的創作者（英文版論及這幾位導演時多以director與auteur指稱，但偶而也提及artist），在面對商業與藝術的難題時無不研精苦思——從往昔華語鉅片時代意氣風發、新電影運動健將的難以兩全，直到李安對華語電影和好萊塢體系的運籌帷幄才扭轉頹勢，打開新局。

回到本文一開始談到的分析方法論，《台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮》最令人欽佩的，除了實踐將史料檔案與國家電影、產業發展與作者論、電影詩學與文化研究等不同學科和知識框架糅合在一起的書寫方略，另具吸引力的地方是，往往在申論台灣電影導演或其作品時，總可透過東西方世界創作者的形似類比，凸顯彼此的親近性，例如將《牯嶺街少年殺人事件》比做布雷克（William Blake）的詩作，將拍攝《臥虎藏龍》的李安喻為葛里菲斯（D. W. Griffith）或福斯（William Fox），乃至將蔡明亮在《不散》中啟動頹亡歷史屍骸的手法，和達利（Salvador Dali）與布紐爾（Luis Buñuel）相提並論。這不僅出人意表，更是畫龍點睛，誘發讀者進行跨區域、跨世代和跨藝術的創意想像。當然，這又與本書帶有跨語言、跨學科及跨人文的特質有密切關係。我不認為這與當年葉教授撰文批評台灣電影研究現象有絲毫矛盾。情況正好相反。《台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮》一書奠基於豐富的電影史語境和紮實、深厚且鉅細靡遺的影片分析，讓老生常談的論題變得饒富新意，妙趣橫生；同時，透過深具啟發性的概念（隧道視野、儒化、坎普）來提煉電影導演的作品，展現了開闢研究新徑的示範意義。這對於一本在近十一年後譯成中文的電影專書而言，無疑顯得意義非凡。本書問世於台灣電影國際研討會與相關研究專書接連在英語世界中出現、並展露勃勃野心的時空背景：它標誌了台灣電影研究在積極介入西方學術世界之際，透過史學與作品等多方材

料的方法化，進行自我詮釋的發言權。而今，隨著葉教授與戴教授的這本重量級著作在中文世界推出，勢必將重新燃起我們對台灣電影研究的激情，另波關於電影金銀島的潛勢書寫，為期不遠。

寶島台灣

台灣電影界在1980年代中期引入了年輕的電影導演，為日薄西山的電影產業注入新活力，自此台灣電影開始在國際上曝光。儘管起用這些新血的目的並非為了贏得國際性的獎項，但他們的作品在世界各地的影展中贏得了很高的讚賞。這些電影導演持續在世界電影圈中獲得傑出聲望，國際聲望成為他們的特質，褒貶不一。書中討論的電影導演和其他導演的作品被稱為台灣新電影（Taiwan New Cinema）；台灣新電影運動由侯孝賢、楊德昌、萬仁、王童、吳念真及許多人共同協力推動，從台灣在地觀點出發，詳盡刻劃本土的社會政治議題，1980年代後期，新電影運動雖逐漸失去了原有的動力，但仍為台灣電影開拓進一步發展的空間。十年後，蔡明亮、李安的優秀電影先在各大影展和藝術電影院中初試啼聲，繼而持續推出更具野心的作品。本書針對以上這些導演進行深度分析，也擴及其他幾位導演，試圖為變化中的台灣電影文化描繪一幅較完整的圖像。同時，這些電影導演為了因應（或對抗）拍片當時所處的媒體環境，因而發展出十分特殊的形式策略，有鑑於此，本書既是歷史性的也是主題性的研究，既是集體性也是針對個別導演的研究。

新電影運動看似是場革新運動，但導演的誕生並不是無端從天而降。海外的影響儘管深遠，但他們在台灣有著難以抹滅的厚實基礎。這些根基激發出新電影的創新形式，進而引起國際間廣泛的注意，基礎之一正是此前風靡全台數十年的國語片傳統。幾位1960、70年代的電影導演先驅，如李行、白景瑞、胡金銓和李翰祥等，受尊為「台灣電影之

*譯註：本章由陳雅馨翻譯。

父」。他們的作品運用了早期的敘事、風格、產業組織模式，拍攝資金多半來自國家鉅額補助，或華人跨國企業的投資。這一批導演正足以體現台灣電影在產業、類型和意識型態上受到的箝制，而這些箝制反映了戒嚴時期的文化政策。即使如此，仍然出現許多豐富、高品質的電影作品，才華橫溢的台灣導演還是設法製作具有個人風格的獨特作品。此一政治背景無疑左右了新電影旗手未來的前景，一來限制住才剛起步的新銳導演，但同時也帶來其他可能性，事實證明，新電影骨子裡承襲的創意實係多方協調之下的產物，將國家、電影產業和作者的主觀意識全盤考量，在互相競爭間尋求平衡。

距離新電影導演快速竄起、作品屢獲殊榮的鼎盛時期匆匆已過三十餘年，期間台灣電影產業瓦解、重生，加之現今拍電影必須根據國際銷售模式進行籌資與製作，台灣電影已然邁入「後新電影」時代。但是，台灣新電影本身體現出十分耐人尋味的弔詭之處：商業電影一崩盤，反而催生出一批專就特定事件，比方說為了影展、實驗電影院、社區運動等等拍攝的藝術電影；是故，台灣電影並非一般的國族電影。此外，台灣新電影也有助於台灣——一座在當今世界喪失政治認同的島嶼——在全球版圖裡取得立錐之地。本書探討的既是一部當代電影，片中幾位導演迄今仍創作不輟，更是一部能體現歷史意涵的電影，二十世紀每一波文化潮流皆帶給它深淺不一的影響。

歷史：寶島、貪婪之島

台灣在歷史上幾經佔領，因此不難理解台灣的寶貴之處。至少可以從兩個角度認識台灣：其一是福爾摩沙（意即「美麗之島」），由十六世紀初航行於澳門和日本間的葡萄牙貿易商命名。這個名字使它成為天堂的代名詞，但同時也象徵著未開化之地；異國風情的野性之美、獵人頭風俗及野蠻的行為，在在標明著這是化外之地。儘管台灣充滿各種可能性，但從歐洲、中國、日本，甚至日後將成為全球霸主的美國的角度

來看，它始終處在文明世界的「邊緣」，即便在戰略地位上顯得十分重要，卻又地處邊陲，因此容易成為外來者搶奪的目標。接連不斷的侵略及冒險活動，將這座島標示為停靠處、駐防要塞及臨時避風港。在許多人的印象中，台灣仍是塊遭佔領的土地，充滿探索及開墾的誘人機會。在楊德昌的《麻將》（1996）中，一位英國人便對台北富庶的程度感到非常驚羨，對敏銳的外國投資客而言，似乎遍地是大發橫財的機會。

台灣是個寶島，也是眾人覬覦的「貪婪之島」，數個世紀以來，一直是外人從事短期商業活動、奪取戰利品的場域，被當成短暫停留之處，而非成家立業的所在。由於台灣是個無名之地，除了漁民和原住民部落外，不屬於任何政權，因此自1620年代起，西班牙和荷蘭貿易商就佔領了這個島嶼。在歐洲人初次到來以前，台灣從未正式納入中國版圖之內，但仍無法抗拒來自中國的影響。鄭成功（國姓爺）拒絕臣服於清朝的滿族統治者，當他需要一個出亡的棲身之地，便選擇了台灣。1661年，鄭成功率兵襲擊台南的荷蘭駐軍。在數個月的圍攻下，荷蘭人終於投降，鄭成功也成了福爾摩沙島的新主人。五十年後，清廷為了殲滅明朝最後殘存勢力，出兵擊敗鄭成功的兒子。到了這一刻，台灣才算真正落入中國的統轄，以防堵日後掙脫中央控制的種種抵抗。中國儘管取得台灣，卻始終把它視為一塊邊陲之地，因此1895年中國在甲午戰爭敗給日本後，把台灣割讓給日本作為補償。台灣被中國放棄了，震驚之餘，也因為遭到背叛，為了自我防衛而宣布獨立，在幾個主要港口發生了軍事衝突。儘管如此，日本仍輕而易舉取得了控制權。台灣現代史於是由外國的武力佔領開啟了序章。

自此，台灣在實質意義上成為了一個殖民地，且是在中國政權建立的聚落和農業基礎上。日本佔領這座島的野心更大，亟欲在島上推展殖民地現代化運動，盼與西方強權並駕齊驅。此外，更重要的目標是為了壟斷米、糖、樟腦、木材、礦產，以及徵召兵力等大量物資。日本於1945年戰敗時，國民黨取得了殖民統治權，馬上露出篡奪者的嘴臉。投機的官商立刻打著支援國共內戰的名號，洗劫了島上的資源。這導致全島反抗聲浪四起，抗議國民黨剝削的行動終而演變成1947年對二二八

事件的鎮壓。1949年，共產黨將國民黨逐出中國大陸時，台灣再度成了避難所。直到現在，中共都把台灣視為叛變的一省。儘管國民黨統治一點一滴地榨乾了「自由中國」的生命力，美國為遏止共產勢力的威脅，仍持續提供武力及外交協助。這個情況直到1970年才隨著政策轉彎而有所改變，此政策基礎乃是過去創造了日本經濟奇蹟的出口導向高度成長原則。

「貪婪之島」和「寶島」這兩個概念足以刻劃台灣數百年來不受控管、細節多半含糊不清的歷史。接二連三的佔領與掠奪早已形成十分特殊的政治意義，此一現象還拍成黑幫電影《黑金》（台灣改以《情義之西西里島》的片名上檔，英文片名 *Island of Greed* 意即「貪婪之島」）。電影1997年由香港出品、麥當傑執導，把台灣描繪成華人版本的西西里，政客與心狠手辣的三合會幫派份子同流合污。這些幫派份子需要政客幫他們的犯罪活動合法化，將他們的「黑」錢洗乾淨，同時墮落的政客則依賴幫派的「黑金」或是地下圍標來保住地位。

而此前幾年，台灣導演陳國富推出一部更風格化的黑幫電影《只要你活一天》，英文片名 *Treasure Island* 正是「寶島」之意。故事背景設定在台北，並將這個城市描繪成充滿誘惑、宿命、危險，以及最後一搏的機會。同樣地，在這部電影中，極富有的幫派份子與狡猾的政客、沒用的綁匪和平凡台北上班族命運交會，眾人皆為這幫轉動社會齒輪的神祕人物享有的特權感到震驚不已。在陳國富導演的典型手法呈現下，電影以死亡的天啟式弦外之音作為尾聲，暗喻自然及軍事劇變將尾隨而至。

電影史：政治威權（authority）與作者權威（authorship）

前述種種，究竟跟台灣導演和台灣電影有何關連？台灣是一座「漂浮的」寶藏，意味著不斷有外來者想要對台宣稱主權。從荷蘭與鄭成功間的戰爭衝突、到台灣與中國政府間的持續僵局，整部台灣史可以說是

在繼任掌權者的過渡中推展。各個掌權者的對抗不光在政治層面，更在文化、語言和族群上競爭。而電影作為一項現代科技，必須利用身處環境中的文化資源。如果說，台灣文化是由各個佔領者留下的一連串殘餘物構成，那麼，台灣電影和更替轉換、層層積累的現代殖民史有何關係？相競的文化與政治遺產如何形塑及重塑台灣電影？

在戰後時代，電影成為國民黨威權統治的工具，作用是剷除日本的殘存影響及支持反共的政府。戰後四十年間，台灣電影讓台灣的政治威權，以及自居中國代言者的文化威權能夠延續。電影審查制度、語言與賦稅政策使得商業電影只能在有限空間中發展，並且不利於創意的蓬勃發展。除非能產生政治功用，否則台灣當權者對發展電影文化並無太大興趣。

從威權電影（cinema of authority）到作者電影（cinema of authorship），台灣電影出現巨大的轉變。1980年代初期，電影相關法令的鬆動促進了以台灣本土為名、主張在地觀點的新電影的發展。曾被當作國家傳聲筒的電影，如今可以為個人和社群的歷史發聲了。這是台灣電影的重要轉捩點，因為當時台灣的國族電影正面臨無路可走的窘境，重要性日益衰微。相反地，由於侯孝賢、楊德昌、蔡明亮、李安等導演逐漸在國際上打響知名度，台灣電影的能見度大幅提高。這些導演擄獲了大眾的目光，不是因為在眾所熟悉的國族電影中佔有一席之地，而是作為國際性的作者導演，持續探討國家／國際、在地／全球的無止境角力。故而本書的焦點會鎖定在這幾位導演身上，因為他們的作品皆是在台灣國族電影傳統日益衰頹而國際電影風格漸趨強烈之際，奠定了根基。

現在，導演優先於國族電影及民族國家。自從新電影實驗展開後，個人理念及風格成為賣點。新電影導演拒絕將電影媒介當作工具，創作的基礎往往是不斷跟導演前輩對話，進而錘鍊出自己的風格，以往，這種企圖一再受到舊式威權電影打壓。但隨著政治威權衰微，作者意識日益高漲。這些導演的作品政治意味不明顯，但為了建立作者權威，他們必須面對電影和文化繼承的問題。在這層關係上，舊有的敘事格式（通

俗劇)、熟悉的大量生產公式(類型電影)、父系遺產(學徒制),以及文化遺產(如儒家思想),均受到質疑、修正或是淘汰。

試著想像:當代台灣電影導演嘗試與各個父親和解,無論指的是真正的父親還是純為隱喻。父親(fatherhood)是李安和蔡明亮作品中最重要的主題。李安最受喜愛的電影合稱為「父親三部曲」,蔡明亮則抽絲剝繭地檢視小康和父親苗天之間的關係。概括而言,我們可從三個角度分析李安的電影:一從電影系譜;其次是怎麼援引中國文學經典和經典影片的橋段;最後則看他如何以當今的手法詮釋這些經典命題。而蔡明亮走得更遠,把經典華語電影的片段直接放進2003年的《不散》,並加入胡金銓電影固定班底苗天和石雋兩人的演出。李安和蔡明亮都和前輩影人留下的電影、歷史和意識形態遺緒奮力搏鬥,尤其是帶有傳統儒家權威的父親形象,如胡金銓、李翰祥等人。李安與蔡明亮的作品雖建立在經典的基礎上,卻帶著批判意識,以一種堅定、有時近乎嚴厲的修正方式重新檢視之。

我們也可從形式慣例和規範的角度來思考父親和文化繼承。在新電影導演之中,侯孝賢和楊德昌是最先主張作者權威凌駕類型、明星及電影公司政策之上的兩位導演。事實上,侯孝賢正因偏好敘事真實的個人實驗,不顧娛樂性,而引來不少罵名。在才華洋溢的合作者如朱天文、吳念真的影響下,侯孝賢將他的形式創新推展至以細膩美學著名的史詩和歷史改編作品。今天,他是台灣電影界的第一把交椅,但乃是透過文化發揮其影響力,而非商業管道。反觀楊德昌,他完全離開了台灣電影界,獲得國際高度讚譽的作品《一一》(2000),在台並非沒有票房潛力,可是他不願該片在國內放映。打從楊德昌為中央電影公司拍攝新電影早期的重要作品開始,他就十分痛恨跟台灣發行商打交道。在此之前,他在美國受過電影學院訓練,但發現不過是浪費時間。後來他自學拍片,早期硬著頭皮跟中影內部的資深製片和工作人員勉強磨出幾部片子,最後終於在拍攝《牯嶺街少年殺人事件》(1991)這部時代鉅作時,找到自主的空間。整部電影圍繞在一個青少年身上,描繪在嚴格管理的學校及無能為力的父親影響下,主角的成長(崩毀)過程。該片形

式之複雜，絲毫不遜於世上任何一部作品，但接下來，楊德昌轉向了比較簡單的電影類型。他後來成立動畫網站，進行創新的動畫短片製作，可說是激烈反抗電影產業的代表人物。至於侯孝賢，他以極富創意的方式回應電影產業，日後成為台灣影業的標竿。

作者權威的興起使得台灣電影能夠跨出國門，走入更寬廣的世界。但這些導演們是在商業電影票房暴跌之際確立了地位。台灣電影市場先是在1980年代被香港電影席捲，然後在1990年代成為好萊塢的天下。現在，好萊塢電影在台灣銀幕上的地位仍然難以撼動。從消費層面上看，好萊塢電影實際上是台灣的全民電影，一如在政治層面上，美國確保了台灣地位未明的存在。

從政治威權到作者權威的轉移，也刺激了台灣電影研究的巨大變化。隨著作者權威興起，在關於電影的出版品中，以個別導演及其電影為研究主題的文章佔了絕大多數。在1980年代的影評人圈中，焦雄屏和黃建業是最多產也最具影響力的兩位。¹透過他們在報章和電影雜誌上發表的評論，年輕的電影愛好者開始學習擁抱蓬勃發展的本地藝術電影和導演，如侯孝賢、楊德昌、李安和蔡明亮。焦雄屏寫了關於台灣新電影的重要著作，內容主要根據作者來編排，而黃建業也發表了第一本探討楊德昌的專書。²

隨著歐、美、亞洲各大電影獎項一一落入侯、楊、李、蔡等人手中，甚至蔡明亮的愛將李康生也拿了獎，台灣持續關注電影導演和作者權威。另一方面，儘管學術性的電影研究尚未誕生，但人們更嚴肅看待電影研究，認為它屬於日漸抬頭的台灣認同的一部分，更為國內電影製作提供清楚的診斷。1990年代初，研究者更容易獲得政府補助，從事深度研究及訪談，尤其是針對日據時代電影、台語片和二戰後幾年的電影產業；³在戒嚴時期，這些都是絕對碰不得的主題。史學研究轉向台灣，剛好與國民黨早期文獻有所牴觸；國民黨的基礎是建立在中國本位的右翼論述。⁴除了作者權威和新興的史學研究方向外，1990年代也出現了政治經濟學的量化分析。在國科會補助下，盧非易廣搜台灣1949年以來的電影政策、法規、發行及展覽資訊，建置成資料庫。他還為

這批龐大的資料撰寫一本專書，名為《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》。⁵這本書對於制度的分析相當具有參考價值，尤其是國內製片的問題方面。⁶繼盧非易的書之後，針對新電影，以及新電影與全球資本之間的政治經濟研究呈現出增長的趨勢。但是，這些研究均假定作者權威是電影產業垮台的罪魁禍首，認為這些作者導演們犧牲了台灣觀眾，好讓自己獲得國際聲望。

儘管以政治經濟學角度審視台灣電影，可以從不同層次了解文化和全球金融資本，有其重要性，卻很少從電影文本本身去解釋何以作者權威一抬頭，竟把台灣電影帶到破產的境地；這些研究只是一味假設國內的電影導演置身在健全的產業環境裡，還獲得政府的補助。此一診斷的缺點就在於未能切中核心，處理電影最根本的要素，也就是電影和導演。如果作者權威被視為台灣電影商業發展的阻礙，那麼這些作者們的電影為何無法吸引台灣觀眾？為何台灣的藝術片可以全球暢行無阻，偏偏在國內寸步難行？這個問題牽涉到觀眾接收與行銷，是台灣電影發展十分關鍵的一環，可惜在本書英文版出版之際（2005），尚無深入的研究。體認到台灣電影研究這一段空白，本書打算另闢蹊徑，發展另外的觀點——深度描述台灣當代的作者權威。筆者認為正是因為作者權威的興起，台灣電影才得以維持生機與活力，尤其是在世界電影的脈絡中，且締造另一種受歡迎的形式，正如我們在各式各樣的國際巡迴放映中見到的。儘管商業與藝術不必然彼此對立，但仍然有別。這並不表示我們對台灣電影面臨的票房困境無動於衷，而是認為台灣電影的作者權威以「出口品質」彌補產量的下滑。本書因此是對政治經濟學分析及閱聽人研究的補充，而非提出異議。然而，與這些研究文獻有所分別的原因在於，我們把作者權威放在制度和歷史傳統的基礎上來處理。台灣當代的電影作者也必須放在隨商業電影崩毀而消逝的機會與限制中，才能更清楚地理解。作為導演研究，本書探討的面向比較偏重在電影作為文化之作，而不去突顯個別藝術家自我表達的層面。在這些導演的電影中，台灣不再是個被佔領、移植佔領者思想和精神的地方，而是當代電影技藝的誕生地。

導演

由於這些電影導演受到國際間的矚目，他們作品的重要性毋庸置疑，納入本書評論也是必然的。但還有許多人尚未提及，漏掉了幾位重要的導演，遺珠包括陳國富、林清介、林正盛、宋存壽、虞戡平、張毅、張作驥，以及幾位台語片導演，也許最令人遺憾的是張艾嘉——台灣出身，當今最活躍的女性敘事電影導演。張艾嘉2004年的電影《20 30 40》，展現她擅長包裝明星的手法，片中集合了來自台灣、香港及東南亞的明星。這部片也因陳國富擔任執行製作、哥倫比亞亞洲公司負責發行而具重要意義，根據的是陳國富自己大獲成功的《雙瞳》（2002）模式。漏掉這麼多人，也許應歸咎於篇幅有限，或者因為他們尚未在西方打開知名度。其中，有些台灣導演並不完全出身台灣，比如李翰祥、胡金銓，他們都是從香港華語電影圈移至台灣，而且最初是在北京開始電影事業。稱這些導演為泛華人（pan-Chinese）更為恰當，他們在香港、南韓拍過片，甚至也在中國大陸工作過。如果不是因為共產革命，這兩位大導演會很樂意待在中国大陸。當時的政治環境對他們不利，因此兩人來到台灣，拍出了數部生涯代表作，亦對台灣電影產業產生了長遠的影響。如果說這些導演和台灣的關係是基於偶然，他們仍幫助了台灣電影在世界上佔有一席之地，例如胡金銓在台拍攝的得獎作品《俠女》（1970）。有幾位導演則是對台灣電影極其重要，在外面的世界較無所聞，像是李行、白景瑞、王童和萬仁。本書在介紹到重要的運動（如新電影運動）或電影（如侯孝賢的台灣三部曲）時將提及這些導演。

關於納入討論的人選，也許還有一個更迫切的問題，即讀者們可能不會在本書中找到他們喜愛的電影。比方說，在李安那一章中，儘管他拍的英語片跟以華人為主題的電影一樣精雕細琢且富有魅力，但筆者幾乎略去了所有的英語片。此外，侯孝賢共執導過十六部劇情片及許多廣告，並擔任多部片的執行製作，但無法一一分析每部電影，而且也不是每部電影都同樣值得仔細分析。這本書精挑幾位導演，集結以這些導演

為主題的文章，尤其著重分析他們在台灣影史的地位，以及影響他們電影形式的中國文化傳統。這些導演的多產，使得我們書寫每一章時都面臨了選擇的難題。如果我們涵蓋每一部電影，這本書就會變成一本目錄了。我們應該分析每個導演的每一部作品嗎？或者，我們寧可只選擇幾部作品，卻探討得更深入，用「深描法」(thick description)來代表某段時期的電影或創作階段？我們的做法傾向於後者——放棄全面性探討，選擇可顯露出導演特殊成就或失敗的作品文本分析。因此，這本書是以寫作者偏好為主的台灣導演專題著作，而不是詳列各種資訊的參考書。我們必須時刻留心，把導演的工作視為一個過程，他們的作品就是在這種過程中一一成形。同時，我們也必須對自己的美學偏好直言無諱，因為並不是每部電影都同樣吸引我們。然而，我們又會選擇哪些電影做延伸探討？以下是我們的選擇標準：

- 該部電影是不是該導演內容最豐富的作品之一？尤其是在風格和敘事結構的運用上？是否足以代表該導演特定時期的整體作品？
- 不論是在電影運動層面（例如以楊德昌為領導人物的新電影運動），或者是作為同時代作品方面（例如蔡明亮和李安走的另一條路徑），這部電影是否與其他台灣導演的關懷有所連結？
- 該部電影在電影史、電影評論或台灣本身的文化政策上，是否開啟更大的文化框架？
- 可得性：觀看電影的方式是否符合每位觀眾的需求？用什麼樣的形式？影片也許以35釐米或16釐米影片在影展、課堂上或特殊場合播放。若是家用錄影帶或DVD，可能有、也可能沒有字幕，例如要看胡金銓的《龍門客棧》(1967)就必須選擇高品質的日製DVD。影片可得性取決於電影票房成功與否，不過有些電影儘管十分賣座，卻不保證能輕易取得或觀看（如《龍門客棧》）。

至於為何選這些電影，而不是其他電影，我們必須回答：因為它們傳達出該位導演的關懷，也因為對我們而言，這些電影代表了台灣電影文化

中最吸引人的創新成果。此外，也是因為影片較容易取得，儘管有時候仍需要在網路上耐心尋寶、四處打聽。

有別於電影書籍多半根據主題組織內容，本書係由一系列文章集結而成，利用彼此環環相扣的論點，安排各篇章的排序。每章分別探討一位導演及其電影，都有各自論述的焦點和取向。由於每一篇文章相對獨立，因此無需逐章依序閱讀。不過，各章還是有一些共通的主題貫穿其間。其一是作者權威（或可稱為作者論），它之所以成為一項議題，不只因為本書著眼於導演個人，更因為台灣電影在延續和轉變的各個階段裡，作者論始終是一個結構性問題。本書另一項論點是電影和文化遺產的概念，即每位電影導演可資運用的背景素材。在前兩章，作者權威的緣起是對國民黨電影政策（應服膺保守的社會政治道德標準）的反擊。而李翰祥、胡金銓，以及楊德昌、侯孝賢、李安等引用的遺產是檔案資料，他們都相繼採用了中國文學或者是作家自傳的素材。蔡明亮的電影也有自傳體的成份，但他採集的材料來自隱藏在通俗電影文化之中的電影資源，包含胡金銓和1960年代的歌舞電影。總的來說，這本書先提供整體的歷史性描述，之後再轉到導演風格和電影形式的細部分析。

在本書頭兩章中，我們企圖在史學和作者論之間取得平衡。我們將導演放入特定的電影、政治和文化脈絡中，認為導演的作品足以體現他們怎麼去迎合或挑戰既有拍片模式。1960和70年代的主要導演，如李行和白景瑞，電影風格屬於受到國家政策支持的健康寫實主義。然而，如同不能把台灣電影全當作是政治宣傳，他們在這期間的活動也不能視為全然官方。1950年代晚期，由於台語片興起，商業片的榮景可謂盛況空前，而這些台語片多由小型製片公司及來自各地的導演以低成本拍攝而成。我們提出「平行電影」（parallel cinema）的觀點來理解1950、60年代台灣電影製作的情況。兩條平行的軌道凸顯出官方對台灣在地文化的新殖民政策，但同時也在市場裡留下一塊空白，讓其他類型得以成長、發展。李行和白景瑞雖然是健康寫實主義最重要的導演，但他們也拍攝了其他通俗類型片，並獲得了票房上的成功。

相較之下，李翰祥和胡金銓的地位曖昧不明，這促使我們重新思考

兩人在台的成就；他們的電影可說是一流的移植品，來自中國、取徑香港、終抵台灣。李、胡都是離散的華人，從未真正融入台灣或香港的在地文化。他們的電影對中國古代王朝的時代背景十分迷戀，日後證明，這是武打片和古裝劇得以在港、台，以及稍後在中國成形、發展的重要因素。

第二章的鋪陳和第一章相同。開頭先就新電影整體的歷史進行分析，接下來則詳細分析新電影中最重要的編劇、製片和導演，這些人均受到1970年代台灣鄉土文學的啟發。編劇兼製片吳念真和小野也納入本章的討論中，以提供有別於一般對新電影運動的理解觀點。我們認為，不應只將新電影當成由導演推動的運動，而是由較不知名的藝術家、影評人及社會大眾集體努力的成果。這個想法和我們訪問幾位新電影主要人物時蒐集到的資料一致。第二章末，我們將焦點放在王童和萬仁這兩位導演身上，他們對於台灣鄉土主義均有獨特的處理方式，擺盪在個人風格與商業訴求之間。但我們仍將他們視為主題型導演，他們關心台灣史的議題，包括自傳性的記述，更勝於追求風格一致或創新。

第三章則進入到個別導演的研究。楊德昌擅長拍攝劇情複雜的影片，他操弄時空及心理遊戲的手法令人讚嘆。我們討論了詹明信（Fredric Jameson）對楊德昌的分析，藉此對台灣電影在西方的正典化舉出了一些問題。不熟悉詹明信或對方法論不感興趣的讀者們，可以考慮跳過「終章」與「再來一次」兩部分。在第三章中，我們從不同的角度分析著名的《恐怖份子》（1986）。某些導演的少數電影會成為一個世代的代表之作，更是台灣在電影藝術上的傑出成就。卓越的《牯嶺街少年殺人事件》正是這樣一部作品，該片影像手法特出，形成所謂的「隧道視野」（tunnel vision）風格，因而獲得廣泛矚目。這種手法應放在感知和現象學電影理論脈絡之下來理解，日後也在其他台灣導演作品裡延續下來。楊德昌晚近的喜劇電影相形之下較為小品，是一部對都會台北——各種價值觀衝突、雜處匯聚的城市——時而嘲諷、時而流露人文關懷的反思之作。該片表面上看起來極具娛樂效果，楊德昌卻在片中歷歷指陳儒家思想如何在西式理性牢籠裡受到嚴重扭曲。

在第四章中，我們提出作者權威—史學的分析框架，並運用傑出的台灣導演侯孝賢來勾勒台灣電影文化的軌跡。侯孝賢的導演生涯可以劃分為三個階段——早期商業片、新電影時期，最後是台灣三部曲的實驗階段，他個人的生涯發展可視為台灣電影轉型的縮影。誠如我們在第二章中提出的論點，即新電影運動是集體努力的成果，我們也在侯孝賢最重要的作品裡看見十分關鍵的外部影響。因此，他的電影符合自傳電影的框架。許多文學和歷史人物成為侯孝賢電影的重要素材。他根據合作夥伴朱天文和吳念真的生平故事，拍出《冬冬的假期》（1984）、《戀戀風塵》（1986）；具有自傳色彩的電影《童年往事》（1985）受到著名中國作家沈從文啟發；台灣國寶大師李天祿則在侯孝賢的傳記電影《戲夢人生》（1993）中扮演自己。侯孝賢最傑出的成就乃是一系列「借來的」自傳電影，透過自傳體裁，他探索了台灣電影中的文化遺產。

李安是另一位專注於中國文化遺產的導演。我們提出的論點是，李安在將好萊塢「儒化」（Confucianizing），他不只以美國的類型片傳達家庭階序的觀念，同時也注入了真誠、勤勉的拍片技巧。李安的《臥虎藏龍》（2000）就是最好的例子，它是美國有史以來最賣座的非英語片。我們分析了《臥虎藏龍》的製作背景、武術呈現、敘事結構，以及王度廬的文學原著等各方面。李安另一部華語片《飲食男女》（1994）則重新詮釋香港1950年代的經典作品，而不只是單純的重拍。在這兩個例子中，我們都看見李安在服從與叛逆兩大勢力之間掂量、選擇，與自身的文化遺產達成了一種妥協。

第六章也許是最奇特的一章，討論的是謎樣的蔡明亮。嚴格說來，蔡明亮不算是台灣導演，因為他來自馬來西亞的一個小城，也是個移居者，但他無疑成為深具魅力的台灣作者導演。蔡明亮不像胡金銓或李翰祥，他深受台灣通俗文化的影響，對勞工階級有濃厚的酷兒情意，因此我們用坎普美學（camp aesthetics）來探討他獨特的作者意識（authorship）。坎普很少用來分析亞洲電影導演，但我們發現，他的電影中許多特異之處可以用這種極有力的分析策略來理解。家庭用品、俗麗的裝潢、勞工階級的居住環境、服裝、老舊物品，以及偽政治性的案

頭文具，都構成了蔡明亮的坎普特質。藉由坎普這個概念，我們也追溯了幾段在蔡明亮作品裡始終徘徊不去的本地舊時歷史。昔日的流行歌及電影對他而言，具有強烈挑動情欲的作用。從這個面向來看，蔡明亮是在泛中華文化的遺產語境中從事電影創作。

由於這本書是由兩位作者合著，我們的分工如下：第一、二章及導論由兩位作者合力撰寫。第三章和第五章由戴樂為構思、起草，葉月瑜則負責第四及第六章。另外，後記也是由兩位作者合撰。這本書並不企圖對重要的台灣導演進行全面研究，因為無法給予相稱於每位導演／作者豐富作品的足夠篇幅。侯孝賢、胡金銓、李安、李行、李翰祥、蔡明亮、萬仁、王童、吳念真、楊德昌和朱天文等，每位作者都值得用一篇專文來探討。我們只希望藉此拋磚引玉，在打開台灣電影研究新章的同時，也期待未來能看見針對台灣電影導演的深度著作出版。

註釋

- 1) 除了焦雄屏和黃建業以外，李幼新、張昌彥、陳雨航和劉森堯均是十分直言無諱的新電影影評人，參見李幼新編，《港台六大導演》（台北：自立晚報，1986）；李幼新編，《電影、電影人、電影刊物》（台北：自立晚報，1986）。
- 2) 焦雄屏著，《台灣新電影》（台北：時報出版，1988）；黃建業著，《楊德昌電影研究——台灣新電影的知性思辯家》（台北：遠流，1995）。
- 3) 關於台語片，參見黃仁著，《悲情台語片》（台北：萬象圖書股份有限公司，1994）、《台語片時代（一）》（台北：財團法人國家電影資料館，1994）。廖金鳳著，《消失的影像：台語片的電影再現與文化認同》（台北：遠流，2001）。關於台語片歷史概論，參見葉龍彥著，《光復初期台灣電影史》（台北：財團法人國家電影資料館，1995）、《歷史的腳蹤——台影五十年》（台北：財團法人國家電影資料館，1996）、《電影歲月縱橫談》上下冊（台北：財團法人國家電影資料館，1994）。沙榮峰著，《繽紛電影四十春：沙榮峰回憶錄》（台北：財團法人國家電影資料館，1994）；黃仁著，《電影與政治宣傳》（台北：萬象圖書股份有限公司，1994）。
- 4) 基本模式請參考杜雲之的全三冊著作《中國電影史》（台北：台灣商務印書館，1972）。
- 5) 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（台北：遠流，1998）。
- 6) 魏玟，〈從全球化脈絡重新檢視台灣新電影的歷史意義〉，收錄於李亞梅編，《台灣新電影二十年：時代舊記憶國片新浪潮》（臺北市：台北金馬影展執行委員會，2002），8-20。張世倫，〈台灣「新電影」與國際影展路線的形式〉，21-39。

平行電影：戰後影史及重要導演

台灣人的食衣住行必須像日本人一樣，把日本話當成母語，並且像日本出生的日本人一樣，捍衛我們的民族精神。

台灣總督川村竹治，1929¹

國民黨目前的形式更近似於佔領政府（Occupational Government），而不是人民的政府（Government of the people）。

英國皇家海軍志願後備隊少校馬克斯·柏曼（Max Berman），1946年2月5日²

背景

作為日本殖民地，台灣在二次世界大戰結束時處於混亂的狀態。台灣人民的效忠對象、語言和思想都需要徹底修正，工業、體制和社會組織也必須重建。台灣人期盼回歸中國大陸。島內菁英則對於民族自決（self-determination）有著高度期盼，但他們的期待旋即破滅。日本投降後，混亂的頭幾個月雖仍由他們維持島內秩序，但台灣的統治權已交付到戰勝的國民黨手上。³

在殖民統治下，台灣的電影製作乃受控於日本，或是與本土導演簽約，或只是把台灣當成一個多采多姿的外景拍攝地點，且把台灣原住民充當臨時演員。除了三部完全由台灣製作的電影之外，1921至1943年間，在台灣拍攝的片子大部分都是由日本電影公司，如日活（Nikkatsu）、東寶（Toho）及松竹（Shochiku）製作。⁴1943年的電影《莎韻之鐘》（*Bell of Sayon / Sayon no kane*）即可反應殖民者在台製作電影的興趣

*譯註：本章由陳雅馨翻譯。

所在。這部電影是由日本政府執行製作的「國策」(national policy)電影。⁵《莎韻之鐘》是為日本本土觀眾拍攝，將真實事件搬上銀幕：一位名叫莎韻的原住民少女因為愛國而葬送了性命。這部電影一開始用一組近似紀錄片手法的連續鏡頭介紹台灣原住民生活，強調日本「啟蒙的」殖民統治，幫助原始部落推動現代化及國家化工程。接著，影片進入敘事，講述養豬場一位快樂少女的故事。儘管身為原住民，但莎韻是個富現代思想、勤奮的少女，並深愛日本帝國。莎韻村落中的年輕男子都被征召到前線戰場，她幫忙籌辦出征送別會，典禮結束時，一場暴風雨襲擊村莊，但莎韻堅持要送她的朋友離去。途中她失足掉進暴漲的河水，從此消失無蹤。她的意外死亡成了殖民地奉獻犧牲及效忠母國的象徵，用來鼓舞所有日本子民。

這部片雖在數百位原住民臨時演員的協助下於台灣拍攝取景，骨子裡卻是一部百分之百的日本電影。影片由松竹電影公司製作，導演是清水宏，滿州國女明星李香蘭（山口淑子）演出。⁶出現在這部電影中的台灣及台灣人，是為了見證日本在東南亞及帝國各地施行的仁政。⁷儘管在台灣拍攝，但這部電影並不是為了島上的觀眾而構思拍攝。就像日本從台灣掠奪的其他資源一樣，這部片是為了提供日本母國居民具有教化意義的娛樂。

日本人顯然把台灣電影當作典型的壟斷市場（captive market）——單向、強迫接受且剝削。而拍攝本土商業片的機會少之又少，台灣院線市場充斥殖民利益掌控的進口電影，即為很好的證明。由於缺乏本土電影，院線放映仰賴從世界各國進口的電影，尤其是日本與好萊塢片。上海製作的華語片在太平洋戰爭爆發之前仍獲准上映，但1941年至1945年間，由於戰時嚴格審查，僅能放映從日本、德國、義大利進口的片子。1945年，台灣不再從戰敗的前殖民帝國進口影片，於是有段時間無片可映。⁸由於戰後重整的需求十分迫切，初來乍到的國民黨有許多緊迫任務需要完成，電影或文化政策並非當務之急。穩固社會秩序和政治正當性才是第一優先考量，而國民黨毫不拖泥帶水，以軍事效率立即著手進行。新來的國民政府無視於台灣人的熱烈歡迎，沒收日人的資產，

終結了殖民政權。過沒幾年，國民黨就宣布戒嚴，開啟長達四十年的獨裁統治。⁹國民黨起初對電影製作興趣缺缺，忽視電影政策，未能預見革新公眾意識的重要性，這恰好與蘇聯、中國共產政權早期的作為形成明顯對比。直到1960年代，我們才看見國民黨全力扶植具教化功能的國族電影。

平行電影

後殖民台灣電影逐步建立的過程，可視作連續的三個平行結構。「平行電影」此一分析架構可以捕捉1950、60年代在語言、意識形態和商業層面同時發生的斷裂。¹⁰首先是語言的斷裂：國民黨進入的這個島嶼社會，就算沒被日本同化，也早已適應日本的社會組織。對台灣當地觀眾而言，國語根本就是外語。在電影製作上，必須為不同觀眾製作兩種語言的片子：「國語」（national language）片為兩批人製作，一是1945年之後從大陸移居台灣的民眾，一則為1949年隨著國民黨敗逃抵台的大批難民。與國語片並行的，則是專為閩南語觀眾定期推出的台語片。隨著國民黨加強對台灣的掌控，國語片獲得大力扶植，台語片卻日漸式微。電影製作上出現的語言平行現象不只是一種隔離，同時也是對立漸趨白熱化的表現。台語片並非和國語片爭取同一批觀眾，因為兩者根本是在不同的映演管道放映。由於執政黨來自大陸，說的是官方語言「國語」，因此其家長式作風的目標（paternalistic objectives）終究還是取得了優先位置。

從電影類型還可看出另一種平行現象：移植自香港的高度商業化娛樂體系，以及國家資助、以建國和政治宣傳為目的的電影。接著則是規模上的平行：專門出品國語電影的大片廠和／或大製片公司，如中央電影公司（簡稱中影）、國聯電影、聯邦影業及第一影業。與大型國語電影片廠相對的，則是以較小規模拍攝台語片的中、小電影公司和片廠，如華興、玉鳳、台聯、吉興等等。將這三種平行，即語言、傳達模式

(mode of address) 和製作規模綜合觀之，它們對應了至今持續存留台灣的某些最深層的文化差異及對立。

關於台灣重要官方電影公司的形成過程，必須從國民黨仍在中國時從事的電影製作活動說起。成立於1934年的中央電影製片廠（簡稱中製）是國民黨最早的電影公司，由政治宣傳和軍事電影單位組成。¹¹ 1937年，中日戰爭爆發時，隸屬於國民黨軍事委員會底下的一個電影單位轉成了「中國電影製片廠」（簡稱中電）。八年對日抗戰期間，中電負責製作新聞影片、紀錄片及抗日宣傳影片。¹² 1949年，國民黨兵敗遷移台灣，中電也跟著播遷來台，並隸屬國防部。¹³

最後，國民黨將透過中影製作的電影，推廣所謂健全的中華一台灣政治體制。除了中電以外，國民黨也將兩個日本官方電影單位合併為台灣電影公司（簡稱台影）。¹⁴ 同時，國民黨也接收日治時代放映電影的發行管道和戲院體系。另一個製片單位是農業教育電影公司（簡稱農教），這個單位直到1954年中影成立以後，才停止拍片。¹⁵ 台灣戰後過渡年代的初期，中電、台影及農教三間公司製作了許多影片，但是這段期間的設備、電影膠片及其他的資源都相當缺乏。

1950年，農教在後殖民時期的台灣發行了一部官方電影《惡夢初醒》（宗由執導），這部反共諜報片既是第一部台灣本土製作的國語片，也是國民黨播遷來台以後，首部政府出資的電影。然而，它卻不是台灣戰後推出的頭一部影片，而是《阿里山風雲》。這是一部描寫高山原住民故事的音樂劇，標誌著台灣進入電影製作的時代。¹⁶ 這部1949年出品的商業片由張徹為萬象公司執導，是他執導的第一部片；萬象的母公司則是總部設在上海、香港的國泰公司（並非知名的香港企業國泰公司）。這兩部電影幾乎同時在台拍攝、發行；一部是帶有國族色彩的政治教化片，另一部是富異國浪漫情調、原住民部落的歌唱愛情故事。兩部電影雖然同為國語片，但拍片動機出於兩股平行的推動力，一部為達政治目的，另一則是商業考量，兩者彼此互補，不過更常處於競爭的態勢。一直到1980年代，這些從中國大陸移植而來的推動力仍持續支配台灣的國語片製作。張徹的《阿里山風雲》重複日本過去以殖民地現代

化之名義，挪用原住民部落題材的手法，一如國策電影《莎韻之鐘》。只是這次挪用不同於日本人，完全是為了商業目的。

台灣的电影產出經過一段時間才穩定下來，且達到正常的片量。在這期間，農教製作的影片最多，1950至53年間總共製作了九部電影。¹⁷中影則是由農教及日本留下的連鎖發行商／戲院合併而成，一開始只製作了一部電影《梅崗春回》（宗由執導）。¹⁸儘管起步迅速，但中影並未大量製作電影，1954至1959年間只拍了十三部劇情片，這表示電影製作對國民黨而言，相對來說仍不重要。¹⁹直到1960年代中期，執政較穩定之後，中影才開始透過電影製作發展明確的國族政策。此時，台灣的大銀幕則由從香港進口的電影填補空缺；香港當時為台灣這個重要電影市場拍攝了許多電影，且國語和閩南語片都有。²⁰此外，由於國內製作的影片數量極少，因此國民黨也允許從好萊塢、歐洲進口影片，雖然最初禁止日本片輸入，後來也開放進口。²¹

台語片

在國語片的製作站穩腳跟前，富有活力且多產的台語片產業就已經建立。台語片是為數百萬的閩南語觀眾而拍，儘管這群觀眾並非政治上的多數，但佔了很高的人口比例。台語片有健全的製作環境，用「台灣電影的黃金年代」來形容當之無愧；更精確地說，台語片有兩個黃金年代。²²第一個黃金年代是1956至59年，這段期間共生產了176部台語片；第二個年代則是1962至69年，至少有八百部的電影產量。單單在1962年，就有120部電影發行，但同年國語片的產量只有七部。²³值得注意的是，早在李安的《臥虎藏龍》之前，1959年就已出現由梁哲夫執導的台語武俠片《羅小虎與玉嬌龍》，此片亦是改編自王度廬的小說。²⁴

高產量也許能顯示台語片有幾種類型：歌仔戲、民間故事、喜劇，以及由大眾熟悉的社會事件改編成的系列電影，都迅速且低成本地生產出來。台語片的成功因素之一，是1956年的歌仔戲電影《薛平貴與王

寶釧》的意外走紅。這部片由何基明執導，與大型歌仔戲團拱樂社合作演出，意外點出傳統戲曲在早期華語電影史中的重要性。民國初年，中國大陸的導演曾嘗試拍攝傳統戲曲，四十年後，台灣電影發軔階段，恰與當年的情況不謀而合。作為殖民地的導演，何基明受訓於日本，在日本佔領期間成為教育性紀錄片導演。他偶爾也擔任連鎖劇（linked drama/*rensageki*）導演，幫地方歌仔戲班在舞台表演中穿插電影畫面，以吸引更多觀眾。²⁵戰後，何基明繼續幫公部門拍片，《薛平貴與王寶釧》成功後，便在台灣中部成立了自己的電影公司——華興電影公司。

然而，他並不是第一個將歌仔戲改編成電影的人。事實上，在《薛平貴與王寶釧》前一年，就有一個名為「都馬」的歌仔戲班拍攝16釐米電影《六才子西廂記》。儘管這部片票房失利，但和國語片的發展相似，反映了後殖民時期，在戒嚴法箝制和汙名化下剛起步的台語片光景。這部片的拷貝已經遺失，但訪談資料指出，影片不如《薛平貴與王寶釧》精緻，且有許多技術上的瑕疵。²⁶這部片的失敗顯示出，本地劇團企圖利用電影來為傳統民間藝術找到立足之地，和日本默片時期的連鎖劇一樣。²⁷1956年，拱樂社決定要將最受歡迎的戲碼之一拍成電影。不同於都馬，拱樂社不冒險行事，請來一位經驗豐富的連鎖劇導演。儘管《薛平貴與王寶釧》改編自通俗歌仔戲，但仍勇於嘗試，將電影元素融入傳統戲劇演出，賦予傳統新意。推軌鏡頭、景深變化、插入象徵符號、特寫及移動焦點等，賦予了這齣耳熟能詳的劇作新風貌。²⁸儘管這部片大受歡迎讓戲班始料未及，但他們馬上又拍攝了其他同樣風格的電影。這部歌仔戲電影揭開台語片第一個黃金年代。

其他歌仔戲電影包括《盤古開天》（1962，洪信德執導）及《楊令婆脫殼》（1962，李泉溪執導）等。《盤古開天》是齣易於理解的戲中戲（frame story），描述拿著竹竿的小男生纏著一位算命師，說他們要像盤古一樣開天，他們給算命師看了他們剛剛讀的圖畫書，算命師解釋道，天空太高了，凡人構不到，即使拿著長竹竿也一樣。他說，很久很久以前，盤古住在太初渾沌之中，是個仙人，接著隨口問：你們想不想要聽完整個故事呢？這時，電影場景就從那些聽故事聽得入迷的孩子身

上，轉到新南光歌仔戲團，由團員演出這個民間傳說版的創世神話。場景轉到天上時，配樂開始用鐘聲奏出聖誕頌歌〈子夜聖音〉（“It Came upon a Midnight Clear”）。與其說這部片是歌仔戲電影，還不如說是結合歌曲、神話、怪獸和風格化打鬥的迷人混合體。場景在舞台佈景和山上外景間輪流變換，在外景時，故事就開始說史前時代那些外表如猩猩的人如何學會神仙的一切本事：蓋房子、使用火、舉行儀式、變法術、打架和飲酒。

台語片不只是十足在地化的娛樂形式，本身很快也發展成有利可圖的產業，規模擴大，類型也多樣化起來，自由擷取各式各樣的電影語法。台語片一點也不封閉或局限，而是大量仿效日本、好萊塢和香港的電影類型、故事和風格。這一類的台語片風格混雜、講求細節；《真假紅玫瑰》（1966，梁哲夫執導）是個戰時間諜故事，背景橫跨廈門、台灣和東京，是梁哲夫稍早拍攝的《間諜紅玫瑰》續集。如同日本、香港及好萊塢電影，台語片也翻拍了詹姆斯·龐德這類諜報系列。梁哲夫來自香港，在台灣開始導演事業前，曾以助理導演的身份拍攝超過一百部粵語片。²⁹《真假紅玫瑰》具備各種諜報片必要元素：陰謀詭計、化身喬裝與忍者般身手矯健的間諜，而黑色的緊身衣裝束幾乎隱藏了她們身為嫵媚女性的事實（女主角由白蘭飾演）。她們白天在陶瓷工廠裡工作，輕易就把前來尋找線索的遲鈍日本警官迷得團團轉。

《台北發的早班車》（1962，梁哲夫執導）是更典型的片子。這部駭人的通俗劇是關於女性前往大都市後，想返鄉卻難上加難的警世故事。天真的秀蘭（白蘭飾演）有個生病的母親，為了賺錢還債，她到台北去當舞女。秀蘭給改造成時髦的都會女郎，代價卻是失去純潔與童貞。她在鄉下的男朋友火土到台北來救她，卻被惡棍毆打、失明。與此同時，秀蘭為了逃離軟禁，只好用剪刀殺死了好色的情夫。在掙扎過程中，秀蘭的臉被潑強酸而導致毀容，還遭判重刑送入監牢。最後，她和火土短暫團聚，已失明的火土看不見她毀容的臉，答應會等她出獄。

《台北發的早班車》說明了台語片的幾個特色。首先，電影結尾直白地勾起觀眾的好奇心：「這對苦命鴛鴦會有什麼遭遇？他們還會重逢

嗎？請勿錯過《早班車》續集！」此結尾字幕指出了本片及許多台語片的續集特性，這也是台語片數量眾多的理由之一。事實上，《台北發的早班車》並未拍攝續集，但此前導演梁哲夫已經拍過另一部片，叫《高雄發的尾班車》（1962）。因此《台北發的早班車》正是《高雄發的尾班車》的續篇，這顯示出敘事上的重疊及系列化的攝製模式。

倒敘結構（flashback structure）也是這部電影的重要元素：電影一開始，有個畫家正在畫一幅抽象且頗醜的女性肖像。接著，場景切換到鄉下，這位畫家在此尋找美麗的模特兒。他找到了秀蘭，是個美麗的農家女，也是本片的女主角。接下來的故事就集中在秀蘭身上了。直到片子的最後，畫家才又回到故事中，在交代完秀蘭嚴重毀容的原委之後，他提筆畫了這幅肖像畫。

最後，這部電影在城市與鄉村間做了一個巧妙的比較，例如聲音上的對比：台北夜總會刺耳的喇叭聲和秀蘭鄉下男友輕柔的笛聲。³⁰片中不僅突顯城鄉對比，大都會充滿誘惑的危險也是重點，因為吹笛成了盲人在冷漠都市街頭的謀生之道。這部電影也大量運用流行樂配樂，例如把香港著名國語流行歌作曲家周藍萍的歌曲重新混音，乃至挪用好萊塢音樂（如電影《賓漢》中，艦上奴隸的主題音樂）。

台語片何以如此多產？1950年代末到1960年代初，即使當時台語片產量高達數百部，但外國電影及香港攝製的國語電影仍佔據著台灣的大銀幕。進口電影提供了低成本台語片一個重要樣本。小型的台灣電影公司和發行商沒有足夠實力可和大公司競爭，因此獲利較少，但台語片還是繼續大量生產、上映。低成本台語片運用人們熟悉的公式、耳熟能詳的歌仔戲曲和民間傳說，來吸引死忠的本土觀眾。一直到1960年代末，觀眾人數還足以支持台語片繼續拍攝。另一個台語片蓬勃發展的因素，是中影的務實態度。本土自製國語片產量稀少，相較之下，台語片數量大幅領先、蓬勃發展，也廣受觀眾歡迎。1954年中影成立，專門拍攝國語片，但草創時期年產量平均只有二到三部，公司規模遠大於自身拍片的需求。於是，正在迅速萌芽的台語片產業得以利用中影的人才和設備，中影也樂意將設備出租給台語片製片商，員工則樂見自己有活

可幹。舉例來說，中影將設備出租給何基明，讓他完成《薛平貴與王寶釧》的後製工作。³¹而中影導演李嘉被公司指派拍攝自家電影之前，曾執導幾部台語片，這部分在下面會談到。³²此外，由於通過了新的外匯管制條例，使得更多黑白電影膠卷得以進口到台灣。

必須注意的是，儘管台語片使用的語言純為本地方言，卻自由取樣國外的電影資源，不只模仿國外的電影，也混合了一些國語電影。台語片的自由「混搭」現象從片名上看特別明顯，例如《泰山與寶藏》（1965）、《王哥柳哥〇〇七》（1967）、《大醉俠與盲劍客》（1967）、《天方夜譚》（1963）、《阿里巴巴與四十大盜》（1963）。《泰山與寶藏》描述台灣泰山在馬來叢林裡，擊退澳門三合會匪徒的故事；《王哥柳哥〇〇七》是好萊塢式鬧劇和間諜老梗的大雜燴。由於胡金銓的《大醉俠》（1966）及日本長壽電影——盲劍客系列獲得票房成功，《大醉俠與盲劍客》成了向香港和日本通俗武俠片的致敬之作。

《地獄新娘》（1965）一片改編自《簡愛》（*Jane Eyre*），並參考了希區考克的《蝴蝶夢》（*Rebecca*）。台語片市場當時充斥著B級片，不過這部寬銀幕影片是個特例。《地獄新娘》由在日本受訓練的辛奇執導，是部風格化的驚悚片；影片以快節奏開場，隨著一樁謀殺陰謀逐漸被揭穿，逐漸染上陰森、聳動的色彩。它充滿炫麗的視覺風格，從拍攝「鬼屋」的超長鏡頭到傾斜的主觀鏡頭、分割畫面，以及詭異的低角度鏡頭都出現在這部片中。背景設定是住在海邊、無所事事的有錢人，以及夜晚的雞尾酒會、白色西裝、敞篷汽車和爵士樂團。音樂同樣兼容並蓄，美國作曲家伯特·巴克瑞克（Burt Bacharach）的歌曲、愛爾蘭民謠〈丹尼男孩〉（“Danny Boy”）、詹姆斯·龐德電影的主題曲，以及日本民謠都是取樣對象，讓這部片有了「國際化」的味道。主演明星金玫和柯俊雄使人想起奧黛麗·赫本（Audrey Hepburn）和卡萊·葛倫（Cary Grant）。從敘事、視覺風格及音樂方面來看，《地獄新娘》可以媲美香港、日本或好萊塢的作品（圖1.1）。

從許多角度來看，台語片和1950、60年代香港製作的粵語片有著相同特質，同樣是低成本、大量生產、七拼八湊，而且題材完全可回收

再利用。但是，不同於香港粵語片，台語片從沒「復活」過。1960年代末經歷短暫的衰退後，粵語片憑著全新都會口語風格喜劇，成功捲土重來。³³粵語片之所以能夠復甦，主要因素在於香港多數居民使用的華語，也就是粵語，從不曾被英語取代。反觀國語，卻在台灣逐漸取得優勢地位。因此，香港戰後嬰兒潮世代得以在1970年代初，利用母語廣東話形塑強烈的本土認同，而粵語片正巧助長了此一發展。但是台語片完全沒有這些條件，整個政治、社會制度反而不利於台語片產業的成長。國民黨的語言政策禁止公家機關和大眾傳播媒體使用閩南語。1960年出現了電視，節目也多半採用國語，這又妨礙年輕一代台語片觀眾的養成。³⁴

電影產業中的其他變遷也加速了台語片的衰微。首先，台灣在1960年代中期開始全力投入拍攝本地自製的國語片，品質也頗高，不只包括中影的「健康寫實主義」類型，還包括國聯電影、聯邦影業和第一影業聯合出品的影片。如李行、李嘉等台語片導演轉投國語片陣營，拍攝一系列健康寫實電影，開啟他們事業的第二春。言情小說作家陳喆，筆名瓊瑤，這位年輕女作家的小說先後改拍成古裝劇，而國語片至此才算真正發展成熟。中影及李翰祥的國聯電影很快就簽下瓊瑤，將她的數部小



圖 1.1 《地獄新娘》（1965，導演：辛奇／國家電影中心提供）

說改編成電影。1965至1971年間，起碼有二十部電影出自瓊瑤手筆。瓊瑤把許多小說的時代背景設定在民初，剛好切合李翰祥在國聯時期的偏好：精緻的古裝、傳統中式建築，以及世代間衝突。在中影眼裡，這一類以女性為主的通俗劇潛力無窮，既抒情，又兼具商業票房魅力，儼然成為健康寫實的一脈分支。

最後一個原因，則是彩色電影在1965年成為主流（台灣在1962年推出第一部彩色電影）³⁵，但對於小型、還停留在手工業規模的台語片產業來說，彩色電影過於昂貴，且在運作上太過複雜。然而，台語片還是繼續生產，只是數量愈來愈少，觀眾人數也逐漸萎縮。³⁶至此，國民黨大抵完成了預定的目標，打造出全新、說國語的台灣國族，卻為此付出昂貴的代價。代價之一就是台語片的凋零、消逝。台語片導演如李行、李嘉及演員如柯俊雄，都清楚台語片已窮途末路，乾脆轉到國語電影尋求發展。其他著名的導演如辛奇、李泉溪和演員如金玫則轉戰電視。

「優良中國電影」： 中央電影公司和健康寫實主義的興起

台語片提供的娛樂形式流於商業導向，往往曇花一現，帶有逃避現實的傾向，因此國民黨亟欲阻止台語片繼續發展。自從建黨以來，尤其是1949年後，國民黨向來以中國唯一合法代表自居，因此尋求推動一種以大陸漢族和國語的反共主義為基礎的大一統文化。中影便承擔起了這個任務。正如我們看到的，一開始中影出品電影的速度相對較慢，但是在1960年代中期，政經局勢穩定之後，電影公司高層開始認真考慮打造中國的「國族電影」，中國大陸和台灣均包含在這個詞指涉的範圍內。中影收到來自國民黨的指令，要製作促進建立國族地位的電影，而這個國族地位是由國民黨認可、支配的。

中影位在台中的舊製片廠1959年毀於祝融之災，於是1961年遷往

台北近郊另起爐灶，新契機也隨著片廠重建而到來。官方新指派的總經理龔弘率領團隊，負責打造全新、「優良」的中國電影，以團結並鼓舞台灣觀眾。龔弘提出「健康寫實主義」作為嶄新、有力的執行方針，好讓國民黨成就打造優良中國國族電影的使命。頭兩部作品就是《蚵女》（1964，由李行和李嘉執導）與《養鴨人家》（1965，李行執導）。作為新的國族電影，這兩部片的影響力遠遠超過其票房及原欲達到的政治目的。

龔弘對二十年前的義大利新寫實主義電影印象十分深刻，因此仿其名號，自創健康寫實主義。龔弘欣賞新寫實電影的手法，卻不喜它們陰暗、時而流露悲觀的貧窮與貪腐題材。於是，他把義大利新寫實運動稍加改良：將其技術風格運用於本土的故事，以一種更加有鼓舞力量、更健康的方式來吸引台灣觀眾。

健康寫實主義三大構成要素分別是風格、主題、意識形態。在風格上，健康寫實電影師法義大利新寫實主義，取實景、捨佈景，重鄉村、輕都會。市井小民是健康寫實主義電影中的英雄人物，特別是農人或漁夫。健康寫實電影風格力求擺脫誇張、露骨的政治宣傳，我們在這些電影中雖可見到官方政策的蹤跡，不過呈現手法巧妙融入角色、故事之中，例如善良的政府官員協助農人發展農業，或是與惡劣的天候搏鬥等故事內容。

在主題方面，這些電影富有人文色彩，亦具備今日所說的環境意識，讚頌大自然的美麗與和諧，稱揚前現代田園生活，以及這種生活型態下衍生的社會關係。在意識型態上，健康寫實主義刻畫穩定、和平、有機的漢人社群，所有的緊張與衝突，無論是個人、階級或族群，最終都會自然而然地獲得解決。這些電影的重點意在確立一種信念——台灣社會沒有邪惡之事；相較於1930、40年代善惡二元對立的政治宣傳片，惡劣行為、貪污腐敗和暴力衝突在健康寫實電影裡全都消聲匿跡。如此優美的一幅圖象當然和國民黨統治下的台灣真實生活呈現出赤裸裸的對比。

《養鴨人家》中有個鏡頭可用圖像的方式對此做出總結。導演李行

運用了推軌鏡頭來暗示不和諧的存在，但鏡頭拉遠時，卻呈現出一派自然的歡樂景象。在市集中，我們看見一隻小手從水果攤上偷走了一個芒果，這隻手屬於一個小男孩，他偷偷地移動這顆大芒果，然後順手拿走。人們會期待看見憤怒的小販追著他跑，但隨著鏡頭前後推移，我們看到那根本不是水果攤，而是由五顏六色的水果和蔬菜組成的大型展示物。芒果堆成高高的三角形狀，旁邊則堆著蘿蔔，交叉擺設成吸引人的模樣，與一堆堆西瓜、紅蘿蔔等蔬果形成美麗的對比。整個裝飾用的蔬果塔高度將近二十英尺，象徵台灣農村與農業的富足，偷了芒果的小男孩一點也無損於台灣物產的豐饒。這幅景象呼應了自然能激發藝術想像此一母題；電影一開場，觀眾就能看見知名水彩畫家藍蔭鼎繪製的台灣鄉村及生動的鴨子。

《蚵女》與《養鴨人家》

《蚵女》打響了健康寫實主義的第一砲。這部電影實現龔弘的希望，成為1964年十大賣座電影之一，與香港邵氏、國際電影懋業（簡稱電懋）出品的大片並駕齊驅。這部有著美麗海景，且以特藝彩色技術拍攝的影片，成為兩位導演李行、李嘉的成功佳作，李嘉同時也是這部片的攝影師。事實上，他們之所以共同掛名導演，乃是因為《蚵女》是台灣第一部自製的彩色寬螢幕電影。（參見註35）

《蚵女》描繪海邊風光，情節則環繞在一對被迫分離的戀人，女主角及其他女工是在台灣西海岸養殖牡蠣的蚵女。大自然在片中扮演重要的角色，既仁慈，卻又險惡萬分，例如颱風的侵襲。漁村生活也因瑣碎的爭執、地方選舉，以及飲酒、賭博等惡習而蒙上一層陰影。一場令人印象深刻的爭執發生在蚵床上：兩個女孩起衝突，在泥濘的潮間帶裡彼此又抓又咬，完全不顧脆弱的蚵苗。這個生動的場景翻轉了本片的核心意念，即堅硬、難以穿透的硬殼保護著甜美、柔軟的蚵肉，從而揭露了和諧的漁村景致下蠢蠢欲動的女性怨念。儘管這段爭吵的小插曲多少帶

有搏君一笑的意味，但同時也點出台灣智識未開的一面，漁村仍是需要現代化的落後社群。下個場景裡，女孩們已經在乾淨、現代化的診所中握手言和，具有領袖氣質的醫師輕易贏得鄉長選舉。

《養鴨人家》的故事主軸是孝順的小月，父親林再田是個善良的鴨農。小月有個連自己都不知道的祕密：她是個孤兒。她無恥的親哥哥勒索林再田，要脅倘若不從，就要把小月帶走，使她淪落至歌仔戲班。同時鄰家有位胖子也在追求小月（即在《蚵女》中飾演漁村裡傻子的同名演員），小月拒絕他時，他大發雷霆道：「妳的鴨子不是妳們家的，妳也不是！」小月這個角色受到不同男性的支配，他們把她當成自己的財產：妻子人選、傭人、戲子，甚至連摯愛的父親都隱瞞她的身分。就像她照顧的那些鴨子一樣，她把陌生人錯認為父親，而一向鄙視的男人到頭來竟是自己的血親。當她發現事情真相後，自然大受打擊。小月的命運就像老人的鴨子，是經由新興基因配種技術培育而成的改良品種，外型獨特，清晰可辨。反觀林再田的鄰居和競爭對手，用過時的方法養鴨，他們的鴨子不過是一群嘈雜、普通的鳥禽，根本分不出哪隻是哪隻。小月的未來端看她對自己身份和角色的選擇。儘管她是個農家女，亦被迫褪去天真，做出重要的判斷，這意味著要在孝順、自我意識和主動選擇之間取得平衡。

小月和她的養兄弟最後選擇跟著林父離開，此一結局似乎傳達了儒家的教誨。不過重點應該是小月怎麼從幾個選項之間做出自己的抉擇。小月的親哥哥和貪得無饜的嫂嫂想要籌組新的歌仔戲團，小月會選擇跟他們走嗎？從嚴格的儒家觀點來看，這是她最該克盡的人倫義務。或者，小月會和心儀的年輕稻農另組家庭？這是她父親最希望她做的選擇。小月面臨的兩難是人類成長過程中必然遭遇的普同經驗：必須放棄，而後成長。最後，她放棄血親和另組核心家庭的承諾，選擇留在關係更親近的收養家庭裡（圖1.2）。

由於這些電影的成功，健康寫實電影成為在藝術表現上令人滿意，而在商業上亦能生存的次類型片（subgenre）。中影後來又循此一成功模式，拍攝《我女若蘭》（1966，李嘉執導）及《啞女情深》（1965，李

行執導)。前者就像《養鴨人家》，是個不折不扣的伊底帕斯式故事，主角是位罹患小兒麻痺的美麗小女孩，她靠著父親無私的愛，熬過這場可怕的磨難。這部電影在感情刻劃上十分吻合保守的儒家家庭價值，但《我女若蘭》不僅是一部簡單的女性伊底帕斯通俗劇。就像之前兩部電影一樣，影片引介了農業和鄉村生活（這部片中是蘭花園），以整合它的健康寫實主義原則。女孩最終的勝利就在於她獨立自主了，不過並非能再度行走，而是她從一名受寵的小小芭蕾舞者，蛻變成蘭花園主。如果說《養鴨人家》是健康寫實主義的試金石，那麼《我女若蘭》就是健康寫實主義最理想的原型了。從這部影片可以看出，健康寫實主義具有高度的適應能力，不僅限於政策電影，也適用於通俗類型片，如女性電影、史詩、喜劇，甚至是華語「西部片」（背景設定在中國西部的亡命之徒故事）。

儘管說這些電影是通俗片並不冤枉，但健康寫實主義究竟是一場運動，還是一種電影類型？我們可以藉由與義大利的新寫實主義比較，來



圖 1.2 《養鴨人家》中的健康農家女孩（1965，導演：李行／中影股份有限公司提供）

考慮這個問題。相似之處包括：專注於工農階級；偏好實景，拒絕在片廠內拍攝；敘事形式則採用簡單的故事和直截了當的敘事風格。健康寫實主義以人物推動故事行進，運用循序漸進的因果式結構，使觀眾能夠移情或認同劇中的善良角色。

不過健康寫實主義之所以有別於新寫實電影，就在於它不批判片中選定的社會場域（social milieu）。義大利導演，如羅伯托·羅塞里尼（Roberto Rossellini）、盧奇諾·維斯康堤（Luchino Visconti）、維多里奧·狄西嘉（Vittorio De Sica），起碼一開始皆毫不留情地揭露義大利社會慘無人道的結構與規範。他們以通俗劇的形式刻劃一個戰敗的國家和即將衰竭的男性能量，然而健康寫實主義強調的是女性苦難、犧牲，以及無能為力。健康寫實主義的女性最終能獲得解脫，或是戰勝週遭環境，進而與她的家庭、社群得到圓滿的結局。因此，健康寫實主義有別於新寫實主義，這種「優良」中國電影有美好結局、問題能獲得解決、並重新確立既有價值。它雖然如同新寫實主義，是一場運動，但也是一場精心擘劃的運動，肩負著提振全民士氣此一明確政策。當時的編劇、導演、明星對健康寫實主義的特點知之甚詳，把這幾項元素當作教條一般小心謹守，因此健康寫實主義絕非從真實歷史事件當中自然衍生的一場運動。

健康寫實主義本該是一場運動，但實際上更像是一種電影類型，代表一種被創造出來、本土，並且意外多產的台灣電影類型，拍攝動機係出於公民目的，而非基於商業、乃至藝術考量。此外，它亦能巧妙兼顧國家出資的政治宣傳和商業走向的大眾娛樂。這一點可以從健康寫實主義日後往各個方向演變獲得證實，比方說，它後來發展成純正的通俗劇、喜劇和音樂喜劇。有時候發展結果甚至與健康寫實主義近乎背道而馳，變得十分形式化，極具感官娛樂效果。從李行和白景瑞兩位導演身上，可以看見健康寫實主義從原型衍生出各種電影類型的過程。

李行：多才多藝

前文曾經提及李行崛起於台語電影產業。台語片導演若想要轉到國語電影產業，多半困難重重，李行卻很平順地轉換了跑道。1930年出生的李行，在上海受教育，戰後跟隨家人來到台灣。他的第一部國語片是《街頭巷尾》（1963），以「寫實」的手法描繪台北某個貧窮的鄰里。李行也和攝影師李嘉合作，拍攝了第一部、同時也是最具影響力的健康寫實主義電影《蚵女》（1964）。在此之前，李行已經完成十四部台語電影，並成功打造台版「勞萊與哈台」（Laurel and Hardy）喜劇電影系列，其中《王哥柳哥遊台灣》（1958）和《孫悟空與豬八戒》（1959）造成很大的轟動³⁷。這對喜劇組合總共演出李行七部影片，同時還主演其他多部電影。想要了解1980年代以前的台灣電影史，不得不談李行，他是當時最重要的電影導演，從他身上亦可體現我們迄今指出的三大層面的結構與衝突：語言、商業、意識形態。

李行在台語與國語電影界都拍過電影，但不是在同一時期。他得到專拍國語片的機會時（一開始是為中影拍攝四部影片），就再也不曾回頭拍台語片。儘管李行就此揮別台語片生涯，但日後坦承台語片對他的導演技巧提供了極有價值的磨練。正因為低預算，台語電影業急需新導演拍攝新片，就算他們經驗不多或毫無經驗都沒關係。李行就是在這種情況之下，於1958年執起導演筒。由於預算和時間吃緊，李行學會用少量的資源，將戲劇的視覺效果做到最大。³⁸然而，不同於大部分台語片導演的高產量，一年平均拍十部電影，李行以從容不迫的步調，八年之間僅拍了十四部電影。李行接下來的電影生涯，始終維持較少的拍片量。因此，我們看到的是個不慌不忙的導演，認真看待電影這門行業，並視自己為負有社會責任的藝術家／作者導演。

不過論及李行早期的「正字標記」，與其說是導演技巧，倒不如說是他的高道德目標。例如，在他第一部電影——半紀錄片的《王哥柳哥遊台灣》——中，李行將他對迷信行為的批評置於形式與風格的考量之上。³⁹此外，他結合紀錄片風格和默片式的插科打諢，藉此掩飾草率的

編劇、不成熟的攝影，以及缺乏美術設計等缺點。在之後幾部電影裡，李行毫不猶豫地將現代性引進故事中，但又能兼顧到傳統價值的維護。由自己家族經營的電影公司「自立影業」製作的《街頭巷尾》，最為明顯地流露出李行的教誨傾向。電影主角是一位住在台北貧民區中的拾荒男子石叔，以及他窮困的鄰居們。電影從實景拍攝開始，石叔結束工作，緩步走回他棲身的鄰里。接著，鏡頭跟著石叔走過寂靜的台北街道，以一種業餘的風格記錄了台北的前現代景觀。片中如實呈現台北的街頭，不禁使人聯想到1930年代上海寫實電影中的都市影像（李行看過這一類電影），同時也與當時台語、國語片蔚為主流的片廠佈景形成強烈對比。當電影切入一個俯瞰貧民區的空拍鏡頭，開始出現一連串字幕：「這個故事發生在都市的一角。生活在這裡的人們，沒有仇恨，祇有愛。母女的愛，同胞的愛，以及一個小孤女和一群貧苦人的動人友愛。惟有充滿著愛心的社會才有正確的進步，才有美好的希望！」當這段前言逐行跑過電影銀幕，移動的鏡頭也逐一掃過這些鄰居，隨著每個人展開一天的生活，勾勒出一股寧靜祥和的鄰里氣氛。前言結束之際，攝影機往後斜斜拉高，而後又降回原來的高度，賦予整個鄰里一個總結式的鏡頭。在協調視覺呈現及前言文字的過程中，李行展現出驚人的自我意識。這段開場極佳地總結了李行的導演風格：教化寓意的內容和紀錄片式的視覺手法。

在進入中影前，李行強調道德此一特徵表現在兩個層面上：缺乏明星和以孝親之情為主軸的故事。在《蚵女》之前，李行極少和大明星合作。當時台語片內容粗俗，一味迎合市場口味，所以李行只拍攝兩種類型片：歌仔戲和喜劇。他的《王哥柳哥遊台灣》系列電影，足以使他成為具有商業價值的導演，但當他開始拍「嚴肅」的電影，就立刻轉向自己喜愛的題材：孝親之情。《街頭巷尾》比《養鴨人家》早兩年拍攝，當時就已經表現出李行對於隱含的「親情」題材持續抱持興趣。石叔在鄰居女孩小珠的母親去世後收養了她，他甚至為了不讓小珠在學校遭人羞辱而換了工作。但是，石叔很快就因為沈重的勞力工作而病倒，於是小珠決定輟學幫助他。就在兩人竭盡所能幫助對方的同時，也從鄰居變

成了一對深情的父女。最後，小珠滿心歡喜地認拾荒者為父，而石叔也重拾了他原本的工作。

中影草創之初，即高舉著電影當以寓教為優先、娛樂次之的理念。李行日後之所以獲得中影的青睞，或許正因為其教化寓意的特質，以及近似1930年代中國大陸電影的寫實風格。我們可以清楚地在《蚵女》看見這點，片中，現代性和民主以清廉、公平的鄉長選舉形式呈現，並由瀟灑的年輕醫生贏得選舉。而在《啞女情深》中，我們看見帶有教化寓意的前言再次出現，為這個故事提供了道德框架。這部電影描述民國初年一段錯誤的婚姻。男主角（柯俊雄飾）儘管指腹為婚的未婚妻失聰，仍執意娶她。妻子美麗聰慧，兩人起初過著幸福的生活，但接著悲劇發生了。這對夫妻剛出生的小女兒也先天聾啞，丈夫無法承受這樣的悲劇，於是離家出走。許多年過去，年邁的啞妻因過度勞累及無望的等待而過世，但丈夫回來和女兒團圓了。

《啞女情深》改編自瓊瑤短篇故事，如果李行忠於原著，這會是一部典型的女性電影。但一經李行用健康寫實主義手法處理，電影有了不同的方向。電影由丈夫的旁白開始，他懇求我們不應該歧視身體有缺陷之人，因為他的聽障妻子比任何健全之人都還要好。這個道德的弦外之音以明確的教育觀點貫穿整部電影。片中成立一間特殊學校，專門幫助這名小女孩及像她一樣的孩子；妻子和女兒以手語溝通；最後丈夫則為了避免取第二房太太（因為他的父母要幫他納妾）而離家，不讓身障的基因遺傳給後代。

除了在中影拍片之外，李行往後也陸陸續續從事其他獨立電影製作，在這些影片裡，他特有的倫理道德印記始終清晰可見。1965年他拍攝《貞節牌坊》，描述一名寡婦無法在自身慾望及應當克盡的義務之間做出抉擇，最後只好投海自盡。雖然她和同村一名男子相戀，但人們還是為她豎立一座牌坊，以表揚她的貞節。她非但未能終結儒家此一陋習，反而採取最具毀滅性的解決方式。這裡李行始終維持他對儒家傳統一貫的態度，不給寡婦任何選擇的機會。

台灣影評人經常將李行的保守態度歸因於他的家庭背景，此一說法

不過是現成的藉口，為李行即便在現代／西化脈絡夾擊下，仍固守中國傳統文化觀點辯解。⁴⁰李行是個出了名的孝子，曾公開承認，在他的世界裡，父母之愛勝過其他任何關係，這解釋了父／子關係在他多部電影中的核心地位。當李行鮮明的導演印記變得「落伍」，而他堅守的傳統價值似乎阻礙了任何從事「社會及文化改革」的可能性之際，批評聲浪四起。⁴¹被視為李行最具野心的「嚴肅」電影《路》（1967，中影製作），更招致影評人紛紛質疑他是否有能力去想像、預見真正的社會進步。

《路》是一個關於叛逆的兒子最終返家，並屈從父親意志的故事。李行日後又在1979年的得獎作品《早安台北》中再次探討這個主題。《路》中的大學生愛上一個年紀比他大的已婚婦女，並決定輟學。父親對兒子堅定的愛，以及強烈希望兒子步上正軌的期盼，感動了這名女子。於是她為了這個年輕人的前途，離開了他，讓他回到父親身邊。就像《貞節牌坊》一樣，每一場家庭紛爭或個人掙扎最終都會得到解決，秩序又暫時恢復。然而和解有其前提，也就是浪漫愛和性關係均不敵親情。但令人憂心的是，這條論述軸線將男性支配與受階級限制的認同，呈現為個人的自由選擇。事實上，這位女性放棄愛情的決定表明了自我挫敗，說明年齡、階級和社會地位凌駕於愛情之上。父權的勝利使《路》成為中影另一個健康寫實主義里程碑，然而觀眾的反應給了李行一個警訊。他曾在一個場合談到，他見年輕觀眾們，包括自己的兒子，湧入戲院觀看張徹的《獨臂刀》（1967），反觀他的電影卻無法吸引觀眾，「只有大陸來的老一輩人、年輕知識份子和極少數大學生會來看《路》。」對此他十分氣餒。⁴²在這部電影之後，李行就改拍比較賺錢的電影類型了。

他和中影的合作關係持續了一輩子，與此平行的是，李行也持續為自己及其他較小的獨立製片公司拍攝電影。例如，他也為聯邦影業拍片，並在1969年和李翰祥、胡金銓、白景瑞一同為國聯電影執導了一部多段式電影《喜怒哀樂》。在這部電影中，每一種情緒都由不同導演負責。1970年，他和白景瑞共同創立了他的第二家製片公司——大眾

電影事業公司，以享受更多自由，可遊走於商業與嚴肅電影間，毋需擔心是否符合官方政策。李行在大眾電影公司旗下執導過好幾部得獎作品，例如《秋決》（1971）、《汪洋中的一條船》（1978）及《小城故事》（1979），後兩者具有濃厚的健康寫實主義色彩。

儘管他致力於拍攝嚴肅的道德戲劇，但李行並不完全把自己看成「官方導演」。有彈性和獨立製片讓李行可以拍攝許多不同類型的電影。他早期拍攝的大部分是可迅速完成且低成本的喜劇和民間傳說；在中影拍攝健康寫實主義電影時，拍的則是描寫鄉村生活的時裝劇。同時，他也執導二十世紀初民國時期的古裝劇（例如《貞節牌坊》、《啞女情深》、《秋決》）。彈性也使他得以輕易從道德導演轉為商業愛情片導演。改編文學作品成為包裝愛情片的流行模式時，他亦加入這個潮流。瓊瑤小說佔文學作品改編的大宗，這些影片不僅成為台灣主流電影類型，也為電影業創造出大明星，林青霞等知名影星就是從1970年代的瓊瑤通俗片崛起。瓊瑤電影不只對台灣電影文化相當重要，更成功將台灣明星推上世界舞台。

1965年中影出品的《婉君表妹》是瓊瑤首部改編成電影的小說，該片的導演正是李行。1970年代，李行執導的第六部瓊瑤電影將他推上了事業高峰。1973、74年，他執導兩部改編自瓊瑤小說的賣座片《彩雲飛》（1973）和《海鷗飛處》（1974），讓他成為台灣和香港票房第一的導演。這些通俗片不只讓他成為首屈一指的商業導演，也幫助台灣影業攀上所謂的黃金年代高峰（當時台灣電影十分搶手，可事先從東南亞各國籌措資金）。以改編瓊瑤作品為主流的愛情文藝片、喜劇和功夫片成為支撐影業欣欣向榮的核心。

白景瑞：「不健康」寫實主義者

白景瑞（1931-1997）和李行一樣，是時裝劇導演，較少拍功夫片和古裝史詩劇。他同樣涉足各種不同的電影類型：健康寫實主義、瓊瑤

通俗劇和喜劇。如同李行，白景瑞的導演生涯也分割成兩部分，一部分為中影拍攝「官方」電影，另一部分則拍攝小型獨立製片。如果說李行是健康寫實主義和瓊瑤電影的旗手，白景瑞的作品則提供了鮮明的對照。白景瑞並非從台語片越界，而是從1960年代晚期的國語電影崛起。

白景瑞和李行同樣出生於中國大陸，1949年來到台灣。但不同於家人就近在旁的李行，白景瑞是個流亡學生，大部分時間都無家可歸。他讀大學時看了《不設防城市》（*Open City*）和《單車失竊記》（*Bicycle Thief*），之後到義大利唸電影。1963年，白景瑞成為第一個從羅馬電影實驗中心（Centro Sperimentale di Cinematografia）畢業的中國人，返台後，旋即給延攬進中影。一開始，他向中影提出六個拍攝計畫，但由於社會意涵過於「尖銳」，全部遭到回絕。白景瑞無法當導演，便被派去協助拍攝第一批健康寫實電影，如《蚵女》、《養鴨人家》等等，後來和李行、李嘉共同執導了一部健康寫實主義樣板電影——《還我河山》（1966）。1967年，他終於得到機會拍攝第一部劇情片《寂寞的十七歲》，主角為柯俊雄和唐寶雲（《養鴨人家》的女主角），條件是磨掉片中批判的尖銳稜角。這部電影講述一個十七歲女孩對她表哥的情慾，當這位表哥意外死於車禍，女孩將這件事視為對自己踰越道德界線的慾望的懲罰，並因此得了精神分裂症。最後，當她得知真相，明白他的死亡與她毫無關係後，病就痊癒了。

白景瑞意欲批判在台灣工業化城鎮裡，年輕人令人窒息的生活，但中影堅持電影必須負起「社會責任」，也就是必須有一個圓滿的結局，白景瑞只好用「浪漫」元素來掩護他的社會批判。他如此批評這次對創作的干涉：

我們這時代的年輕人承受很大的壓力，由於缺乏父母照顧，在學校中也沒有接受到嚴格的訓練。他們必須逃避到幻想中找尋一個天堂，所以才會出現各式各樣古怪的心理和詭異的行為。作為一個藝術家，我該堅持我的原始理念，但身為中影的導演，我也得了解到我的責任。所以我大幅更動了故事，把它變

成一部愛情電影。誰都看得出這部電影跟愛情故事八竿子打不著！不管它拍得多好，我一點也不為此感到高興。⁴³

可以看出白景瑞有多不滿這個決定。電影的結局是，父母承認他們的教育方式是錯誤的。在最後一場戲裡，我們看見女孩參加國民黨救國團在台灣雪山舉辦的滑雪營隊。《寂寞的十七歲》在1967年十大賣座電影中名列第五名⁴⁴。

在那年金馬獎中，白景瑞還是獲得最佳導演獎，擊敗了同輩胡金銓的《龍門客棧》及李行的《路》。白景瑞拍完廣受好評的《寂寞的十七歲》之後，就拋棄尖銳的社會議題，改拍喜劇；對一個在官方片廠拍片的導演而言，這是較為安全的領域。1968年，他執導《新娘與我》，1969年拍了《今天不回家》。《新娘與我》是部喜劇，片中記錄一場中式婚禮的演變及其社會文化脈絡。他實驗了幾個技巧，例如利用反思、戲外評論的方式作為故事架構，用動畫呈現片頭和片尾的工作人員名單，以及採取超現實、主觀的敘事觀點。白景瑞意圖運用「誇大」(over-the-top)的表現方式，去強調現代社會中一種「更健康」的性別政治。這些創新的手法為白景瑞建立起名聲，顯示他有能力在不犧牲健康寫實主義的原則下，仍以風格化、自省的手法執導電影。《今天不回家》是另一部展現白景瑞諷刺功力的電影。1996年，張艾嘉將她的家庭喜劇（由李安的弟弟李崗編劇）命名為《今天不回家》，藉此向白景瑞致敬。接著，白景瑞加入李行、胡金銓和李翰祥的行列，為國聯多段式電影《喜怒哀樂》執導第一段〈喜〉（1969）。

除了形式和敘事結構方面的實驗之外，白景瑞的意識形態並不明確，也不若李行那般諄諄教誨。白景瑞的電影或可被視為「不健康」寫實主義。在李行的電影中，我們可以看見少許辯證的發展，然而電影類型卻往不同、甚至是相反的方向演變。白景瑞在辯證的發展上比李行來得深入，其中一個原因是，白景瑞的導演風格不僅包含技巧上的實驗，同時也深入探究當代台灣某些陰暗的面向。與此相關的另一個因素，則與白景瑞在義大利受的訓練有關，他在那裡接觸到新寫實主義的技巧和

敘事策略。這兩項因素形成了飽滿、汗水淋漓的感覺，既風格化，也最能如實呈現白景瑞對勞工階級人物的熱情（參見維斯康堤的《沈淪》〔*Ossessione*, 1942〕，他未經許可便改編詹姆士·凱因〔James M. Cain〕的《郵差總按兩次鈴》〔*The Postman Always Rings Twice*〕）。白景瑞的作品也為中影健康寫實主義概念指出最初的義大利源頭。由於資金來源的關係，白景瑞有時也必須在故事裡頭注入教誨訊息，儘管這些說教內容與他極具感官娛樂效果的戲劇氛圍並不協調。

例如，白景瑞的《再見阿郎》（1971）中就有不少片段會給台灣的電檢人員帶來諸多困擾。這部電影由獨立電影公司製作，在高雄拍攝，改編自左派作家、評論家陳映真寫的知名短篇故事〈將軍族〉，故事圍繞著一個在康樂隊裡工作的女孩桂枝。在中國，康樂隊受雇到婚喪喜慶、企業廣告宣傳場合演出，而在電影裡，時常給當作巡迴樂手的變異版本（參考《馬路天使》〔1937，袁牧之執導〕）。在這個故事裡，桂枝得應付一個年紀比她大得多的樂師——老猴子的追求，老猴子答應如果她嫁給他，就幫她還欠公司的債。

白景瑞的改編版本在陳映真的故事中加入了一個新角色——阿郎，結果故事的主軸全然改變。阿郎是傳統台灣男性文化的一個典型，缺乏照顧家庭的責任感，在經濟上沒什麼前途，也沒有現代社會的禮貌教養。由崛起自台語片的知名演員柯俊雄飾演的阿郎，有著貓王的油頭粉面及日活電影公司（Nikkatsu）巨星石原裕次郎的神氣活現。他頂著一頭捲髮、身穿花俏襯衫，趿著木屐，招搖穿過鄰里街坊。女主角費盡心力，亟欲改造阿郎，但阿郎性子執拗，頑強抵抗。

白景瑞在這部電影中對於性慾的處理簡單而具有示範性：阿郎奪走桂枝初夜這一場戲，白景瑞接連使用大特寫鏡頭，呈現兩人汗濕的臉龐。畫面一再切換到一對懸掛在空中的紙鶴，一隻疊在另一隻上頭。這場戲沒有聲音或配樂，連這對愛侶的喘息聲也聽不見。他們的臉龐散發出難以言傳的極大歡愉，雙眼緊閉、嘴唇微張。除了赤紅的面容，兩人的汗水在光線折射下熠熠生輝。白景瑞讓此幕持續好一陣子，不過情緒旋即急轉直下。過了片刻，兩人才剛結束雲雨之歡，桂枝就要求阿郎娶

她，當個負責的好丈夫，但只見阿郎放聲大笑。

電影中敘事的動力來自於桂枝不斷試著要讓阿郎成為一個顧家的好男人。他假意配合，甚至一度擺攤掙錢，可惜全都徒勞無功，但桂枝死纏爛打，甚至想用懷孕和老猴子的求婚把阿郎緊抓著不放。阿郎於是不告而別，然後又在節骨眼上及時趕回，給了老猴子一大筆錢。一切原本都很美好，但桂枝一再追問錢打哪兒來，阿郎只好據實以告，他的新工作是夜班卡車司機，負責把活體肥壯豬隻從高雄載運到三百多公里遠的台北市場。阿郎嘴裡塞滿食物，開心地解釋著，不時因為興奮而噴出飯粒菜屑。由於阿郎開車速度飛快，趕過了夜路上的其他司機，他載運的豬抵達台北時，甚至來不及消化肚子裡的東西，因此每隻豬都「重了兩公斤！」阿郎大聲說道，「豬屎換成了錢！」

儘管阿郎很滿意他的工作，桂枝卻憂心忡忡。這份工作十分危險，因為阿郎已經撞過一次車。桂枝態度強硬，反對阿郎繼續開卡車。

這裡，白景瑞運用寬銀幕設計了一個非比尋常的華麗鏡頭。這對夫妻激烈爭執時，他猛烈地用鏡頭對準他們激動的臉拉近、拉遠。兩人吵得僵持不下。這是一部寬銀幕電影（Scope film），在大銀幕上的效果肯定令人眼花撩亂。白景瑞總共重複這個猛然拉近、拉遠的技巧三次。接著，新角色——阿郎的老闆、也是他的同事——進入這場戲。他介入這對正在爭執的夫妻，想要居中調停，他告訴桂枝他有兩個老婆、六個孩子，但一點也不怕。當老闆輪流勸解兩人，鏡頭切到他的臉部特寫，但是臉的方向完全錯誤，他把臉往左轉看著妻子，往右轉看著正準備重新上路的阿郎。作為最後一次炫技，老闆一百八十度向後轉，面對攝影機，表示老闆的動作軸心是錯的。白景瑞的鏡頭安排和剪接將空間翻轉，觀眾一時被弄糊塗了，但這一幕的整體效果是為了讓事情更加惡化，而非緩解。老闆的介入非但沒能安撫桂枝，反而讓事態變得更糟。她教訓了他一頓並對阿郎下最後通牒：如果他不放棄這份工作，她就要坐火車回台北的娘家。

對立態勢漸漸升高，最後導致桂枝與阿郎之間那場悲劇性衝撞。電影最後以車禍結尾，桂枝驚恐萬分的從火車上目睹阿郎闖越平交道。影

片尾聲，我們在一個嶄新高樓大廈林立的住宅區，看見桂枝的背影出現在康樂隊行伍之間。旁白告訴我們，像阿郎這樣的粗人在新時代台灣已無存活的空間，所以準備好跟世上所有的阿郎說再見吧。把這般牽強的道德寓意強加在一個充滿人性弱點的故事，由此可見健康寫實主義正朝意識形態無法控管的方向演進。

白景瑞在另一部雄心之作《家在台北》中，結合了現代主義風格、錯綜複雜的敘事結構，以及某些極為傳統的道德教誨。《家在台北》（1970）是部多線敘事電影（ensemble film），包含三個獨立故事，共超過十五個主要人物。故事由一架橫越太平洋、準備飛往台北的航班揭開序幕。畫面分割成好幾個蒙德里安的畫一般的方框，每個框框中都有不同組人物談論各自返台的計畫。當他們在機場和自己的親友碰面之後，這幾組人物就捲進了三個彼此交織，關於疏離、危機與回歸的故事中。全片是多段式電影結構，每一段故事都有各自的樣貌和感覺。前兩段故事採取了分割畫面的蒙太奇遮蓋手法（montage-masking）來呈現卡司，邀請觀影者對劇中人物進行比較和評判。

《家在台北》前半段有一幕就像《再見阿郎》的爭執戲碼一般，華麗而炫技。之霞是個愚蠢的女孩，她決定嫁給輕挑的侍者何範，只因對方答應帶她去美國。當之霞的家人，包括父母和哥哥、嫂嫂輪番責罵她時，白景瑞將鏡頭對準他們咆哮的嘴臉拉近又拉遠。惱怒的之霞轉身播放四十五轉唱片，吵鬧的美國鄉村搖滾樂蓋過了家人的聲音，但在畫面上他們的嘴巴仍繼續開闔。隨著音樂持續播放，白景瑞用遮蓋（masking）手法分割畫面，把每個訓斥之霞的家人頭像一個個框起來。白景瑞玩弄聲音－影像並置的技法，藉此投射之霞的蠻不在乎，也暗示家人反對意見的典型特質。換句話說，白景瑞以抽象方式呈現世代之間的摩擦，而遮蓋與畫面分割的手法也似乎意在傳達：此一典型衝突亦可套用在其他的故事和人物。

白景瑞也用較傳統的方式運用分割畫面。之霞邂逅花花公子男友何範時，當時的他正和一位長年書信往來的女孩交往，但兩人終究還是告吹。何範和之霞濃情蜜意之際，那個被拋棄的女孩打電話給城裡的父

親。只見心煩意亂的女孩出現在畫面一端，她父親則在畫面的另一端。兩個畫面之間，則是何範、之霞兩人在日月潭水岸快樂嬉戲。

電影中的第一段故事，描述一對專業人士夫妻決定放棄紐約的都市生活，幫忙經營父母親位在基隆山上的一座農場。這是在妹妹之霞決定結婚，離開父母前往美國後才做出的決定。學有專精的華人夫妻從紐約回到台灣，住在一個與牲畜為伍的大農場，甚至住在木屋裡。這般劇情內容雖顯得不切實際，但實際上，國民黨當時為了解決退伍軍人就業的問題，開辦農場安置計畫，而片中描述運動和戶外生活的好處（相較於紐約步調緊湊的都市生活）剛好符合政府推行的政策。

第二段故事是關於一個有點離經叛道的女人——冷露。她剛從美國回來，過去曾和藝術家王溥訂婚，現在想和王溥重修舊好，並看看他的事業進展如何。在這同時，王溥正被他雇來當模特兒的一個少女迷得神魂顛倒。冷露、王溥和這個模特兒之間後來出現了衝突，但是在模特兒表明介入他們的感情純屬無心及對冷露阿姨的欣賞後，三人終於在淚眼相對中和解了。冷露反而加入她，協助經營育幼院——又是一個對於培育生命與勤奮生活的呼喚。這段影片最迷人之處就在於場面調度（*mise en scène*）。大部分的劇情都在藝術家居住的閣樓發生，室內裝潢採用最鮮艷的搖擺1960年代拼貼風格，這唯有在安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）的電影才看得到。在這樣的一個空間中，再加上白景瑞以更多的分割畫面創造故事的斷裂感，劇中人物心理狀態的不穩定也就不令人意外了。

然而，在《家在台北》的最後一個故事中，最引人注目的是它的刻意省略。這段影片近乎是一部中規中矩的通俗劇，敘述一個在美生活十年的男子（又是由柯俊雄飾演），返國打算和他的糟糠之妻離婚，劇情立刻就透露出他在美國有個白人情婦等著他。在這段故事中，白景瑞完全放棄了分割畫面的手法，分割畫面再也沒有出現，彷彿在描繪這樣罪大惡極的不孝行徑時，他就完全失去視覺實驗的理念或興致。由於自己親人、深愛的兒子、老友們、甚至是鄰居們的強烈反對，柯俊雄飾演的角色毫無勝算。但他始終頑強抗拒，直到機場送別的最後幾分鐘，才在

最後一刻同意回到原配妻子與兒子身邊。一家人歡天喜地上了搬家卡車，一起搬入新的公寓大樓中。一如《再見阿郎》，孝道在此似乎是個附加物，全片結尾與整部影片的敘事和過度華麗的風格顯得格格不入。

《家在台北》和《再見阿郎》這兩部電影奠定了白景瑞帶有批判性、風格鮮明的「不健康」寫實主義。儘管《家在台北》廣受海內外好評，台灣的票房卻十分慘淡。1970年代，白景瑞又拍了兩部電影《老爺酒店》（1971）和《兩個醜陋的男人》（1973），力圖重振聲勢，無奈接連宣告失敗，他深感挫折，在龐大壓力驅使下，只好轉型拍愛情文藝片。⁴⁵

1974年至1979年間，台灣通俗電影蓬勃發展，盛況空前。在這段期間白景瑞共拍了十八部電影，其中有十六部是愛情文藝片。這十六部電影，例如《白屋之戀》（1974，中影出品）、《女朋友》（1975，第一影業出品；瓊瑤編劇）、《一簾幽夢》（1976，第一影業出品；瓊瑤小說改編），全是賣座電影。1980年代初期，愛情片再也無法支撐整個電影產業，而白景瑞在香港第一影業的支持下力圖重振事業。他拍了一部反共電影《皇天后土》（1981），一如預期，這部電影被香港政府禁映，理由是危及香港「與鄰近地區的友好關係」。接下來幾年，白景瑞似乎江郎才盡，只是盲目地追隨潮流。他拍了「社會驚悚片」（exploitation social thriller）《怒犯天條》（1982）；文學改編電影《金大班的最後一夜》（1984），衍生出台灣新電影改編文學此一成功模式；還有古裝史詩片《嫁到宮裡的男人》（1989），此片乃模仿香港導演張之亮（Jacob Cheung）的《中國最後一個太監》（1988）。然而這些努力均未能重振他早期的聲譽。《寂寞的十七歲》、《家在台北》和《再見阿郎》仍是白景瑞最好的電影，標誌著他為時短暫的導演風光歲月。1997年，在胡金銓突然撒手人寰的幾個月後，白景瑞因心臟病發過世。

李翰祥和胡金銓：另類國語片

1960年代中期，中影日益成熟、健全，通過用國語片把台語片邊緣化，並鼓勵所有小型獨立製片公司製作國語片，逐漸建立了其「國族電影」的政治標記。在這十年間，可以看見這個蓬勃的電影產業由拍攝通俗類型電影的導演撐起一片天，這些類型電影主要是瓊瑤愛情文藝片和武術電影，或稱武俠片。

但值得注意的是，在這個通俗電影的榮景中，中影大部分時候置身其外。在這段期間，台灣吸引了從香港影業出走的導演，這些人為台灣電影注入了新的力量，並使得國語片製作產生了重大改變。由於有利可圖，加之國語片擁有發行全球的潛力，這些人實在沒有理由放棄台灣市場，轉投國家出資的中影麾下。許多導演投入具彈性的後福特主義電影製片模式，而李行和白景瑞不過是其中之一罷了。他們成立自己的公司，簽約拍片，也製作更具有個人風格的影片。不過直到1963年邵氏兄弟電影公司當家導演李翰祥「叛逃」抵台，獨立電影公司才算真正對國語片起了關鍵性影響。

李翰祥創建的國聯電影可說是導演與影業垂直整合系統搏鬥之下的產物；垂直整合系統最典型的代表，在香港有邵氏，在台灣則是以中影為首的官方宣傳機器。這些導演爭取的是導演和藝術上的控制權，以及財政上的獨立。著名邵氏導演李翰祥（1926-1996）和胡金銓（1932-1997）的奮鬥過程，顯示了這些困難和機會的運作模式。他們均來自高度商業體系，皆與體系之中的諸多限制產生摩擦。兩人皆以各自的方式尋求更多獨立性、藝術的掌控，以及利潤。最後李翰祥鎩羽而歸，胡金銓則歷盡千辛萬苦，才取得有限的自給自足。在他們對抗福特生產線模式、專斷、唯利是圖的電影公司的過程中，同時也滋養了台灣電影。

邵氏在香港的主要對手是電懋，在電懋的母公司國泰電影公司支持下，李翰祥切斷與邵氏的合作關係，於1963年另起爐灶。⁴⁶他與聯邦影業（邵氏和國泰電影在台灣的分行商）合夥，成立國聯電影，國聯之名正是取自國泰和聯邦的第一個字。李翰祥和邵氏之間的問題不是他移居

台灣的唯一因素，台灣當局也提供減稅、低廉的製作成本、美麗的外景，以及由官方片廠提供協助等誘因，積極向香港電影導演招手。當時由於政治因素，不可能在中國大陸拍片，而香港電影也呈現飽和狀態，因此寶島台灣似乎是個絕佳的機會。

李翰祥的理想是成立一家由電影工作者經營、管理的製片廠，決策採取合作而非獨裁的方式。合作管理就意味著國聯是一家「導演即製片」的公司，在拍攝過程中願意給導演更多發言權。這也意味著他會減少拍片量（他只拍了六又四分之一部電影），讓新導演有更多的發揮機會。李翰祥對合作管理的重視，也表現在對台灣新進演員的訓練上。他嚴肅地提醒他們，成立國聯訓練班的目的是要培養出色的演員，而不是明星。他的看法是，明星是大型電影公司惡性競爭之下產生的惡果，因此他的新公司並不鼓勵明星制度。李翰祥為國聯引進的這些新措施，在當時如邵氏和國泰等大製片公司皆是前所未見。

李翰祥在邵氏時期以「快手」出名，但是進入國聯後產生一百八十度轉變，拍片風格變成以精心設計、精確、一絲不苟著稱。1962年，他只花了十五天就為邵氏兄弟拍出轟動一時的鉅片《梁山伯與祝英台》，他自己的《西施》（1965）卻是部深思熟慮、慢慢醞釀的作品，花了兩年才拍攝完成。不同於邵氏毫不鬆懈地監督拍片過程，國聯選擇做「品質管控」，而非預算控制。《西施》的拍攝經費超出預算三倍之譜，動用超過一萬兩千名臨時演員。⁴⁷李翰祥的大手筆確實值回票價，國聯連續三年票房皆開紅盤。《狀元及第》（1964）一片的利潤更超過當年邵氏和國泰出品的所有電影。同樣的情形再度發生在1965年的《西施》，連瓊瑤電影《幾度夕陽紅》也只能在1966年度十大電影排行榜上屈居第二。⁴⁸國聯是李翰祥的重生之地，在這裡他可以自己作主，而不只是一位受雇於人、仰人鼻息的導演。

國聯的內部組織很像邵氏的縮影，都是完整、自給自足的複合式製片公司，擁有自己的片廠、技術人員、後製設備、演員、編劇和導演。但不同於邵氏，國聯的製片文化更為民主，拍攝的電影也更多樣化。李翰祥厭惡邵氏的中央集權式管理，喜愛集體、合作的決策過程。國聯製

作的電影額度平均分配給他從邵氏帶走的一批香港編導人才，以及從台語片延攬過來的台灣本土電影工作者，根據個人專長分配執行拍攝計畫，而不是看人脈關係。內部定期召開會議，集體決策，以監督製作過程的每一項環節。

國聯延續李翰祥擅長的黃梅調和史詩片，前者如《七仙女》（1963）、《梁山伯與祝英台》及《鳳陽花鼓》，後者以《西施》（1967）為代表，除此之外，還跨足到心理古裝片，如《破曉時分》（1968）和現代劇情片如《冬暖》（1969）。這方面的創新也和國聯在電影產業的其他創舉有關。從1965年開始，國聯以文學為基礎，拍攝了十二部電影，其中八部改編自瓊瑤的羅曼史小說；另外四部，如《破曉時分》和《冬暖》，則出自其他文學類型的當代作家。

《冬暖》（1969）早在1967年就開拍，但由於李翰祥在國聯營運後期遭遇嚴峻的資金問題，該片一直拖到1969年才公開發行。這是一個悲傷而甜蜜的故事，大陸逃難來台的老吳和他的台灣朋友阿金是故事主人翁，雖然郎有情妹有意，但老吳實在太害羞，不敢向阿金求婚。阿金的家人最後把她嫁到外地，而老吳也因為都市更新落得無家可歸，飽受折磨之下，只好在街上賣麵為生。一個寒冷的冬夜，阿金帶著一個小嬰兒出現在麵攤前，兩人終於向彼此傾訴愛意。李翰祥極少拍攝這類小人物的題材，但在這部電影中，他卻展現了驚人而流暢的片廠技巧，重新創造出一個在地、鄉土氣息濃厚的台北。以開場的連續鏡頭為例：阿金從一輛卡車後車廂一躍而下，進入了生氣蓬勃的台北夜市。她輕巧地在狹窄的巷弄間穿梭，閃開麵攤、廣告看板、叫賣的小販和購物的人潮。當李翰祥的鏡頭隨著阿金推移，紙燈籠、巨大的鋼鍋和水蒸氣形成的煙霧塞滿了整個畫面。聲音設計方面也同樣精密而流暢，阿金向鄰居大聲招呼的聲音，給爐灶製造出的嘈雜聲淹沒，她只好盡力細聽鄰居的答話。

在本片中，李翰祥完美掌控場景設計、聲音和動作的方向，以及升降和推軌鏡頭的運行。從電影一開始，便可看出他在協調全方位片廠技術上，表現得十分出色，直比1930和1940年代好萊塢片廠導演如喬

治·史蒂文斯（George Stevens）和威廉·惠勒（William Wyler）。這部電影裡對台北的描繪，極盡精雕細琢之能事，若拿來跟同時代導演，比方說李行那平凡、樸實的都市風貌相較，實在有欠公允。這部電影也沒有追隨中影當時的健康寫實主義，淪為政治、文化政令宣導的作品。然而，李翰祥的極致美學化也並非沒有政治意涵，片中驚人的場面調度和複雜的運鏡正是他把中國人日常生活極度風格化的結果。這種風格化手法在李翰祥晚期回鍋邵氏執導的《傾國傾城》（1975）臻至顛峰，片中細膩重現了晚期的滿清帝國。在《傾國傾城》中，他以高度風格化的佈景襯托皇親國戚的特權，係為了彰顯道德徹底敗壞，唯有用最華麗的裝潢、戲服和風格方能真切傳達這種腐化。但拍攝《冬暖》時，已是國聯營運的晚期，此時李翰祥已無力讓複雜的架構與意涵延續全片。因此，《冬暖》後半部就露出李翰祥以往在邵氏期間，由於倉促作業而常見的缺陷（或許也預告國聯即將面臨破產的命運），包括明顯的劇情漏洞、空間的省略，以及許多便宜了事的鏡頭。但李翰祥擅於讓整個畫面充滿視覺趣味，還有他一絲不苟的佈景設計和構圖，皆足以傲視1960年代台灣電影產業。

1965年時，李翰祥失去了兩個贊助者；國泰電影的老闆陸運濤和台灣省電影製片廠的導演龍芳在1964年的台中空難事件中喪生。1966年，李翰祥在國聯的頭幾年均嚴重超支，聯邦影業拒絕提供更多貸款。1967年，國聯陷入嚴重的財務困境，並與國泰、聯邦分道揚鑣。李翰祥很快向外尋求資金，以維持拍片需求，並與另一家發行商結盟。但失去了聯邦影業的有力發行網絡，又缺乏來自國泰的強大財務後盾，李翰祥不再有能力維持高品質製作。1970年時，國聯電影結束營運，總共只製作了二十二部電影。⁴⁹

李翰祥雄心勃勃，想建立一家可媲美國泰和邵氏的獨立製片廠，可惜最終失敗了，儘管如此，國聯出品的電影卻對國語電影日後在台灣的發展有直接影響。國聯出身的演員在1960年代末進入主流國語電影，其中有些人日後成為台港兩地的重量級明星。追隨他到國聯的香港工作人員大部分留了下來，為台灣電影產業吸收。《破曉時分》的宋存壽在

國聯歇業後轉到中影，很快就成為公認的大導演，2001年獲頒金馬獎終身成就特別獎。更重要的是，李翰祥的導演手法，特別是時代設定、戰爭場景、戲服設計和動態攝影的組織統籌，都迅速受到台灣幾個主要製片廠如中影和聯邦影業學習、效仿。

聯邦影業與李翰祥分道揚鑣之後，成立國際電影沖印公司，並在桃園建造大型製片廠。基於過去和李翰祥共事的經驗，聯邦想要網羅有才華的知名導演，因此動用香港的關係，從邵氏引進另一位知名、但鬱鬱寡歡的導演——胡金銓。胡金銓當時已經拍了賣座電影《大醉俠》，但他和邵氏兄弟的關係，尤其是與邵逸夫爵士之間並不十分愉快。在《大醉俠》之前，邵逸夫對胡金銓不太看重。胡金銓首次執導的影片被另一位導演重新拍攝，而第二部電影——抗日電影《大地兒女》（1965）——超出預算和拍攝期限，而且殺青後因為新加坡、馬來西亞政治審查問題，慘遭剪片（約三十分鐘）的命運。胡金銓在拍下一部電影《丁一山》時，甚至遭到撤換。直到《大醉俠》試片時，邵逸夫都還在指責胡金銓的不是。⁵⁰所以，當聯邦影業捧著誘人的合作企劃找上門來，胡金銓不管與邵氏尚未約滿，就逕自跳槽到台灣。聯邦影業聘胡金銓擔任新成立片廠的製片總經理，並讓他入股成為公司合夥人，負責招募新人和製片的工作；《龍門客棧》即是這個新合作關係啟動後的第一部電影。

《龍門客棧》是當年獲利最豐的華語電影，擊敗了許多好萊塢大片，也確立胡金銓大導演的地位。⁵¹此外，這部電影也確保武俠片成為往後台港兩地最重要的類型。

龍門客棧：「打」造新片型

《龍門客棧》和其濫觴《大醉俠》，代表一種恰可作為華語片縮影的類型復興。儘管「武俠」片在華語電影史上始終扮演重要角色，但胡金銓大大改變了影片的重點。接下來會提到，胡金銓認為自己是在拍攝既經典又現代的作品，⁵²而武俠片的類型標籤與此並不完全吻

合。張建德（Stephen Teo）把胡金銓的作品稱之為電影戲曲（cinema opera）⁵³，形容相當貼切，但跟一般大眾對此新類型的普遍認知有段落差（圖1.3）。這又呼應了另一分歧，即現今人們普遍把武術當作一門鍛鍊體能與技巧、自我規訓的養生術，以及武俠片的真義：俠士傳奇。正因為「武術」隱含技藝本位、不涉及個人情感的言外之意，因此觀眾很容易忽略劇中人物的動機，不著意俠士究竟為何理由而動刀比武。然而，正是胡金銓讓這種風格化的動作橋段成了全新的焦點，他甚至首開先例，把「武術指導」（martial arts director）或動作設計（fight choreographer）當作正式職位名稱，列在幕後工作人員名單上。⁵⁴

在胡金銓拍攝《大醉俠》和《龍門客棧》之前，已經有許多古裝或戲曲電影運用了武術。1950年代，香港粵語電影業界拍攝了著名的黃飛鴻系列。⁵⁵這系列的風行，通常被視為香港在地大眾文化的重大突



圖1.3 《龍門客棧》（1967，導演：胡金銓／國家電影中心提供）

破，使其與1920年代末、1930年代上海方面製作的電影區別開來。類比於此的，則是同一時代的台灣平行電影，代表官方的國語片和代表在地的台語片，共同存在於不同的市場區塊中。除了這些戰後的武俠英雄傳奇之外，台語片和中國戲曲中的民間傳說也含有武打和打鬥成份。1950和60年代時，如主演黃飛鴻系列電影的關德興這類演員，不只在鏡頭前表演功夫、劍術及其他絕技，在現實生活中，他們也是中國南派的武術專家。⁵⁶關德興和同輩演員將鏡頭外的專業技巧帶進飾演的角色中。然而，電影拍攝的武術不同於這些專家實際演練的武術，對武術家／運動員的要求，也不同於鏡頭前表演的要求。在電影中，武術是以「軟性」的方式演出、拍攝，也就是說，攻擊和防禦的動作十分風格化，虛掌、假拳的過招有如舞蹈一般，拳腳不僅沒有實際接觸，招式間甚至沒有關連。這些動作是要意指（signified）真實格鬥，並非真要以強而有力的方式去模擬。我們可以想出幾個理由來解釋這種暗示、看似假造的表演傳統。日本的歌舞伎（*kabuki*）默片便可作為類比：運用立ち回り（*tachimawari*）這種源於歌舞伎舞台的技術，作為鬥劍的意符（signifier）。1910年代的歌舞伎電影是武士片（*chambara*）誕生的契機，標榜更加「寫實」的1920年代武士片具有動作更大、更誇張的鬥刀場面。⁵⁷早期華語片中「表意的」武術動作也帶有啟發性質，是一套可以說明、指導各種打鬥技巧的工具。就像是武術指導手冊一般，重點擺在武術專家高超的技藝，講求教學性的示範，而非精采絕倫的展演，因此在武打動作、攝影和剪接方面，就必須採用分解、緩慢而又精準的風格。

胡金銓來自北京，所以他把京劇的舞台技巧融入電影裡頭。他也算得上是個學者，熱衷研究明代文學、歷史和藝術。基於這方面的知識，他為電影注入正確的時代考證，但與亦師亦友的李翰祥不同，他加速了武打場面的動作步調和剪接。胡金銓也運用聲音，尤其是京劇的獨特樂器梆子作為武打場面的鑼鼓點，亦運用緊張的面部表情特寫鏡頭，特別是視線及兜圈子的動作，來創造出更大的懸宕、衝擊和緊張感。他把危險和威脅感注入打鬥片段中，同時亦兼顧武術動作編排。黃飛鴻系列電

影也以武術編排著稱，卻少了胡金銓的詩意——近似「純電影」(pure cinema)的抽象概念。⁵⁸移動的鏡頭、多變的畫面構圖和人物動作，這一切都讓電影著重於打鬥場面的展開，而非武術技巧本身，有時甚至會讓打鬥的人物出鏡。

除了優美之外，胡金銓的武術風格也添加許多運動能力的成份。為了讓武打場面看起來是動態的——快速、精簡、致命，他使用了隱藏跳板和彈簧墊，好增加打鬥者跳躍時的力道。這樣的做法本身是為了表現戲劇性，而非動作。另一方面，不同於其他古裝片前輩導演，胡金銓避免使用停格、煙霧或溶接之類的特效。這些特效在當時許多低成本電影中的動作橋段中相當常見（他確實運用了一些慢動作連續鏡頭，但通常不在武打場面裡）。胡金銓利用多個角色、各種背景和時間長度設計複雜的打鬥場面，亦運用廣角鏡頭、快速搖鏡和急速推軌鏡頭，強化整個動作場面的範圍，將周遭空間和角色們納入全景的視角。其中又摻雜為時數秒的特寫鏡頭，以顯示身體受到攻擊時造成的巨大衝擊。胡金銓的攝影中，另一引人注目的特質便是他對樹木、懸崖和其他高大景物的倚重。他會利用這些背景，從俯角拍攝下方的打鬥者，又能讓劇中人物持續重複由高處優雅躍下的動作。在《俠女》、《空山靈雨》（1979）和《山中傳奇》（1979）中，可以見到許多這類例子。

假設人的內在狀態觸發身體外在的行動，從這個層面來說，胡金銓電影裡的人物都不是「個體化」的個人。說胡金銓的電影人物性格多面、活力十足很奇怪，相反地，角色們體現某些傳統經典裡的人物類型，符合存在已久、等著寄居的「軀殼」(shells)。正如張建德寫到的，「〔《忠烈圖》（1975）中〕所有重要角色基本上都是軀殼，因為他們的個性和能力都是透過行動來定義。」⁵⁹外在類型支配了內在動機。譬如文人、雲遊書生之類的人物，總是身體虛弱、窮困但聰明，他們不會武功，卻能分辨善惡，機伶狡猾；他們能寫能算，還會說故事。女俠是胡金銓在重塑類型人物上最成功的角色；女俠有著和功夫及劍術一樣令人注目的沈穩性格，但時常顯得呆板而生硬，譬如上官靈鳳（《龍門客棧》）、徐楓（《俠女》）和鄭佩佩（《大醉俠》）。邪惡的太監（如《龍門

客棧》中白鷹飾演的曹少欽)更是無庸贅言，太監和殘暴的東廠錦衣衛幾乎與黑暗勢力畫上等號。以上所有元素，再加上富麗堂皇的場景設計、略顯呆板的英雄角色，以及同樣出身北方的韓英傑設計的華麗武打招式，都是邵氏、國泰和無數獨立製片廠出品的武俠片必然會運用的基本元素。⁶⁰

胡金銓是個形式主義者，浸淫在明朝的文化與傳統之中。所有電影裡的動作場面都是經由表演，來表示他對明朝的所有細節、古典文學、建築、服裝和書法等尊崇。胡金銓對文獻考據是出名的喜愛，正因為他相當執著於服裝、妝容、佈景、裝潢擺設等的考究，因此非常重視這些元素是否與歷史一致。⁶¹他和邵氏之間出現問題的原因之一，就是他堅持重現明朝的鞋子、髮型或食物，並且想透過徹底研究生活實作與人際關係，如實建立一個明朝社會。這樣「細密厚實的製作」要花上許多時間和金錢，顯然偏離了邵氏拍攝歷史片採行的福特主義生產模式。學究氣息濃厚的胡金銓不甘只是用一些約定俗成、形式化的歷史標誌來暗示某個模糊的朝代；他希望強調細節，由小地方開始革新歷史戲劇。他在武術上的創新，便是表達對歷史細節關注的一個手段。

胡金銓對功夫或劍術的興趣僅在於它們可讓觀眾洞察明代宮廷的勾心鬥角。同樣是古典的主題，但對正邪衝突僅點到為止而不詳加闡述，亦不多著墨於獲得知識、智慧或啟蒙的嚴苛過程。直到《俠女》的片尾，禪宗的超驗頓悟才強烈地展現出來，但這其實算是個特例；往後的影片雖有《俠女》那股中國特有的神祕氛圍，卻沒有明顯表現出宗教的影響。

胡金銓的電影精心打造一個完整的世界，在這個世界裡，身體動作意指特定的美學—倫理場域。他革新古裝劇，進而吸引、維持觀影者的興趣。胡金銓的風格化基本上是劇場式的風格化，但透過精準的電影技術，他的風格充滿動態與活力。藉著將崇高地位賦予「俠」，而非「武」，武俠類型因而被浪漫化了。透過武打來召喚中國傳統獨有的美學—倫理學視野，正是這些電影的目標。因此稱胡金銓的電影為武俠片，而非武打片，其實更為精確，因為武打正如其他技術，只是達到目

的手段。

胡金銓的目的究竟是什麼呢？我們可以用日本片和武士刀劍片作為連結，尤其是大映製片（Daiei）製作、以盲劍客（Zatoichi）為主角的電影。正如前文所述，盲劍客至少在一部台語片中出現過，這個角色的意義類似國語片中的醉俠。1960年代，日本刀劍片在香港和整個東亞地區都相當受歡迎，發行這些刀劍片的邵氏公司對此事十分樂見。與此同時，邵氏以日本時代劇（jidai geki）為榜樣，想要提高自家動作片的製作水準，並增加產量。「新派」武俠片很重要的一項特點就是來自日本片的影響（參見第五章，註13），此外也受到好萊塢動作片、〇〇七系列電影，以及義大利麵西部片（spaghetti western）的啟發。就在日本武士片蔚為主流之際，《大醉俠》一推出即成為重要指標，《龍門客棧》一片則讓胡金銓確信華語武俠片在國際市場上有其魅力，足以和日本片分庭抗禮。因此，復興華語武俠片的外在因素之一，就是要再次搶回這塊利潤豐厚的市場，在獲利和意識型態上與對手一較高下。胡金銓一如張徹、楚原和其他導演，也受到日本時代劇中暴力動作的影響，包括黑澤明、三隅研次、內田吐夢、和岡本喜八的作品。⁶²當然，日本是敵手，也是靈感來源。胡金銓執導的《大地兒女》便是一部抗日戰爭片，由他自己主演。這部電影傳遞的激進訊息在東南亞惹來電檢方面的麻煩，相當諷刺的是，該片竟由日本一流攝影師西本正（中文名為賀蘭山）掌鏡。

胡金銓電影成功的另一個因素肯定是好萊塢，儘管詹姆士·龐德這號人物不光是好萊塢，更是整個西方世界大眾娛樂的縮影。胡金銓談及詹姆士·龐德系列電影的諜報、懸疑和配備，可以看出〇〇七於整個1960年代在全球受歡迎（以及受模仿）之程度：

有些人說我是從功夫片出身的，那是錯的。我對功夫一點也不了解。我電影裡的動作鏡頭不是功夫也不是武術、柔道或空手道。其實那不過是兩個在決鬥的打者而已，是一種舞蹈的形式……因為我小時候看了很多京劇，所以我的動作鏡頭不是真

的打鬥。它們是京劇裡面說的「武打」(stage combat)。在北京話裡面沒有「功夫」這類的詞。這是廣東話，是香港人用來當作武術的同義詞。事實上，《龍門客棧》是種古老的中國諜報片。我拍這部電影是為了回應流行的詹姆斯·龐德間諜片。明朝是間諜色彩最濃厚的一個朝代。間諜控制在宦官手上，他們的權力大到皇帝也拿他們沒辦法。《龍門客棧》裡面充滿懸疑和陰謀，這就是它為什麼受到觀眾歡迎的原因。⁶³

胡金銓用最生動的電影技術來傳達古物的魅力，表露他對中華文化遺產的熱愛與投入。此外，他展現動作場面的獨特手法，不只回應了西方電影模式，甚至還有所突破，成為精采的電影手工論述。胡金銓汲取日本武士電影的迷人之處，進而超越，力抗西方主流電影公式，於「高概念」(high concept)、追求壯觀場面的大眾電影之外另闢蹊徑。如果龐德是仰賴費用高昂的高科技配備，以維持他超乎常人的英勇表現，那麼胡金銓則是利用歷史傳統，提高武術電影的價值。這一點體現在他細膩呈現中國古代的細節和具體物件，而武術亦是這些傳統的一部分。胡金銓不斷積累的明朝時代細節，回應了〇〇七使用的未來奇兵異器，這種方式雖特殊，效果卻十分大。易言之，中國傳統文化框架發揮的作用，可等同於冷戰年代對科技和情報的應用；前者因為胡金銓對久遠年代的倫理關懷而獲得新生，後者則由龐德系列電影展現出來。龐德有副好體魄，有時候這也是展現的重點，但「主要展現力量的方式在於他操控器械的能力」(包括女體)。⁶⁴如果龐德的情報能力來自於他的車子、行動電話、爆炸筆等令人讚歎的性能，那麼胡金銓片中英雄人物的能力則出自於對古老傳統的忠誠，從周遭的佈景、道具和物件，乃至於武林高手獨有的攻守身段皆可看出傳統元素。胡金銓對武術和動作片的貢獻源自於他對歷史的著迷，更確切地說，他試圖經由京劇傳統手法，讓明代真正的物質文化得以外顯出來。文化遺產再次地活化了胡金銓對武術的詮釋，透過歷史的特殊性，將武術帶入一個令人歎為觀止的境界。

在這層關係上，胡金銓跨越了傳統與現代、劇場與電影、抒情和強

烈的刺激，並且結合身體、神話和歷史的力量。他採取冷飯熱炒的手法，以古老、非高度現代的形式回應龐德系列電影，但以電影形式的技術精準度而言，又十分先進、高明。胡金銓那獨特動作場面中的表演、剪接和配樂，讓人聯想到京劇，但在更深的層次上，它們訴諸的是當代對身體和技藝展演的渴望，無論是在一連串快速剪接的不連貫鏡頭（staccato sequencing）、或是單一令人屏息的鏡頭中都如此；它們不是古文物，卻相當引人入勝。最終，儘管胡金銓堅持呈現中國傳統，實際上他展示了對電影形式的駕馭力，如陶匠運用粘土般善用中國的豐富素材，與過去的日本和西方大導演抗衡。胡金銓在香港、台灣、甚至韓國電影文化遭逢的多樣經驗，賦予他新的觀點，也讓他在商業體系的限制中遇到巨大挫折。這顯然刺激他想要脫離公式化的電影生產，好讓勞力密集的「手工」美學得到發揮機會。

隨著《龍門客棧》的巨大成功，聯邦影業和胡金銓簽約拍攝《俠女》，雖然胡金銓繼續和聯邦影業維持合作關係，但雙方的關係日益緊張。胡金銓當時正以前所未見的規模和經費，拍攝後來成為傳奇史詩鉅片的《俠女》。但持續來自聯邦影業製片的干涉和嘮叨，促使胡金銓將影片の後製作業移回香港進行。最後他終於從香港寄了導演版《俠女》到坎城參展，並拿下技術成就特殊獎項。得到這個極富聲望的獎項肯定（此前李翰祥的《楊貴妃》〔1962〕亦得過坎城技術獎項，似乎預示了《俠女》的獲獎），胡金銓獲得了其他華人導演不曾享有的國際聲譽。從那時起，胡金銓就和聯邦切斷關係，將製作基地移回香港。1980年代初，胡金銓回到台灣，但他拍攝的電影如《終身大事》（1981）、《天下第一》（1982）和《大輪迴》（1983）不再產生更多影響或造成新的轟動。胡金銓的歷史擬古主義（historical archaism）就此讓位給新電影運動的截然不同的歷史原真性。

註釋

- 1) E. Patricia Tsurumi, *Japanese Colonial Education in Taiwan* (Cambridge : Harvard University Press, 1977), 109.
- 2) Robert L. Jarman, ed., *Taiwan : Political and Economic Reports, 1861-1960*, 10 vols. (Slough, U.K.: Archive Editions, 1997), 8 :125.
- 3) 關於台灣從日本殖民統治過渡到國民黨戒嚴統治的這段歷史，參見 Markus Abe-Nornes and Yeh Yueh-yu, "Behind City of Sadness", 收錄於 *Narrating National Sadness : Cinematic Mapping and hypertextual Dispersion* (University of California, Berkeley : Film Studies Program, 1998) , 見 *Cinema Space* 網站 (<http://cinemaspace.berkeley.edu/Papers/CityOfSadness/table.html>) 。也可參見 Darrel Mine, "Borrowing Postcolonial: Wu Nien-chen's *Dou-san* and the Memory Mine," *Post Script: Essays on Film and the Humanities* 20.2-3 (Winter/Spring/Summer 2001):94-114. , 以及 D. W. Davis, "A New Taiwan Person? A Conversation with Wu Nien-chen," *Positions: East Asia Cultures Critique* 11.3 (Winter 2003): 717-34. 。
- 4) 呂訴上。《台灣電影戲劇史》。台北：銀華出版，1961。1-16。
- 5) 關於「國策」電影，參見 Darrel William Davis, *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film* (New York : Columbia University Press, 1996) 。關於日本帝國時代的電影製作，亦可參見 Michael Baskett 的博士論文 *The Attractive Empire: Colonial Asia in Japanese Imperial Film Culture, 1931-1953* (University of California, Los Angeles, 2000) 。
- 6) 李香蘭是在中國出生的日本影星山口淑子 (Yamaguchi Yoshiko) 的藝名，在中日戰爭的十五年間，她曾為滿映 (滿洲映畫協會) 主演多部國策電影。她的藝名李香蘭為日本觀眾熟悉，儘管實際上是日本人，對日人而言她卻是個會說流利日本話的中國明星。參見 Yamaguchi Takeshi, *Film Apparitions of the Manchurian Film Company* (Maboroshi no kinema Man'ei) (Tokyo : Heibonsha, 1990) 。也可參考山口淑子的回憶錄《在中國的日子——我的半生》。山口淑子、藤原作彌合著。香港：百姓文化事業有限公司，1989。
- 7) 關於《莎韻之鐘》的製作背景，參見《電影欣賞雙月刊》為這部片製作的專號，出版緣由為一場紀念放映，現場展示了修復的照片、年長參與者的邀請函，以及與電影相關的口述史紀錄。〈追索莎韻之鐘的腳蹤〉。《電影欣賞雙月刊》12.3 (1994年五、六月號) : 15-39。
- 8) 呂訴上。《台灣電影戲劇史》。32。也請參見葉龍彥。《光復初期台灣電影史》。台北：財團法人國家電影資料館，1995。88-95。
- 9) Abe-Nornes and Yeh, "Behind City of Sadness."
- 10) 「平行電影」(parallel cinema) 這個詞來自印度電影歷史。印度電影產業維持了不同地域、語言和商業定位的電影製作，如北印度語 (Hindi)、孟加拉語 (Bengali)、馬來亞蘭語 (Malayam)、泰米爾語 (Tamil) 等。各地域的電影和商業、藝術動機的關係不盡相同，因此表現的模式也不一樣。一般而言，平行電影是指任何非主流的電影製作，尤其是二戰後受義大利新寫實主義影響而拍攝的影片，包括商業片 (如寶萊塢名導拉吉·卡布 [Raj Kapoor]) 和藝術片 (如導演薩雅吉·雷 [Satyajit Ray]) 。參見 Sumita S. Chakravarty, *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947-1987* (Austin: University of Texas Press, 1993), 235-36 ; Maithili Rao, "Looking Beyond Bollywood," *Film Comment* 39.1 (January-February, 2003): 12 , 以及 Roy Armes, *Third World Filmmaking and the West* (Berkeley : University of California Press, 1987), 121-127 。

- 11) 杜雲之。《中國電影史》全三冊。台北：台灣商務印書館，1972。卷一。127-128。
- 12) 杜雲之。《中國電影史》卷二。5-19。
- 13) 同上，卷三。50。
- 14) 《歷史的腳蹤——台影五十年》。台北：財團法人國家電影資料館，1996。頁10。
- 15) 黃仁著，《電影與政治宣傳》。台北：萬象圖書股份有限公司，1994。頁34。
- 16) 〈張毅訪談〉，《電影歲月縱橫談》上、下冊（台北：財團法人國家電影資料館，1994），下冊，頁406-407。
- 17) 杜雲之。《中國電影史》卷三。27-37。
- 18) 同上。卷三。39。
- 19) 同上。卷三。39-45。
- 20) 直到1965年，台灣前十大賣座電影都是邵氏或國泰的天下。參見黃仁。〈國片的風光盛事〉。蔡國榮編，《六十年代國片名導名作選》。台北：中華民國電影事業發展基金會，1982。18-22。關於從香港進口的閩南語片，參見《香港電影八十年》。香港：市政局，1993。36。
- 21) 對日本電影實施禁映措施五年後，台灣於1951解除了禁令，但只允許具有教育意義的反共電影上映。參見沙榮峰。《繽紛電影四十春：沙榮峰回憶錄》。台北：財團法人國家電影資料館，1994。118。
- 22) 資深影評人黃仁將台語片分為三階段。參見黃仁。《悲情台語片》。台北：萬象圖書股份有限公司，1994。
- 23) 盧非易。《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》。台北：遠流，1998。表11a。
- 24) 〈帶場表到台灣來：梁哲夫訪問稿〉。《台語片時代》。台北：財團法人國家電影資料館，1994。238。直到梅爾·吉勃遜的《受難記：最後的激情》上映為止，《臥虎藏龍》一直都是全球票房最高的非英語片。
- 25) 〈「華興」工作人員座談紀錄〉。《台語片時代》。134-44。
- 26) 〈資深導演李泉溪訪談〉。《台語片時代》。54。
- 27) 關於連鎖劇，參見Hiroshi Komatsu, "Some Characteristics of Japanese Cinema Before World War I," in Arthur Nalletti and David Desser, eds., *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), 247-48; Joseph Anderson, "Spoken Silents . . .," in Nalletti and Desser, eds., *Reframing*, 270-72。此前出版的*Japanese Film: Art and Industry* (Joseph Anderson and Donald Richie, Princeton: Princeton University Press, 1982, 27-28.) 則呈現不同觀點。和台灣不同，連鎖劇在日本並不是民俗藝術，而是現代主義運動在劇場實驗的一種新技巧。
- 28) 〈資深導演李泉溪訪談〉。《台語片時代》。54。
- 29) 〈帶場表到台灣來：梁哲夫訪問稿〉。《台語片時代》。225-42。
- 30) 廖金鳳提到流行音樂在台語片中扮演重要角色，部分原因是片中大量使用電台熱門音樂。參見廖金鳳。《消失的影像：台語片的電影再現與文化認同》。台北：遠流，2001。82。
- 31) 〈資深導演李泉溪訪談〉。《台語片時代》。54。

- 32) 參見〈張英訪談〉。《電影歲月縱橫談》。下冊。420，以及〈歷史・自我・戲劇・電影〉。《台語片時代》。166-67。
- 33) Stephen Teo, "The 1970s: Movement and Transition," in Poshek Fu and David Desser, eds., *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 90-110.
- 34) 電視播出的語言政策規定，閩南語節目在黃金時段的播出時間不能超過一小時。
- 35) 1962年，台灣首次推出彩色片，且是台語片。不過大部分歷史紀錄都不認定這部片是台灣影史第一部彩色片，原因有二：這部片由日本劇組以日本設備拍攝而成，因此中文的歷史紀錄均把《蚵女》（1964）當作第一部本地攝製的彩色片。另一個原因則是，在國家電影資料館於1994年出版台語片口述歷史專書之前，台語片對台灣影史的貢獻被漏掉，甚至忽視。我們也認為「第一部彩色片」的定位有問題，因為最先使用彩色、聲音或任何新技術似乎並不能說明電影本身有何重要性。
- 36) 1970年，台語片數量開始大幅銳減，從1969年的八十四部降到了1970年的十八部。參見呂訴上。《台灣電影戲劇史》。表11a。
- 37) 李行的《王哥柳哥遊台灣》及同系列的兩部電影均在票房上開出紅盤。參見〈一個中國導演的剖白：李行作品研究〉。《電影行者：李行從影五十週年回顧文選》。台北：台北市中國電影史料研究會，1999。12。
- 38) 此一時期許多台灣導演以日本電影為模範，李行特別提到了《羅生門》的影響。參見《電影行者》。12。
- 39) 《電影行者》。11。
- 40) 梁良。〈李行／性情耿介・堅守道統〉。蔡國榮編。《六十年代國片名導名作選》。80。
- 41) 1968年舉行向李行致敬的研討會中，左派作家／影評人陳映真對於李行在《路》這部電影中安排主角屈服於傳統價值的結局提出質疑。參見《電影行者》。23-24。
- 42) 《電影行者》。19。
- 43) 白景瑞。〈關於寂寞的十七歲的一段談話〉。蔡國榮編。《六十年代國片名導名作選》。75。
- 44) 黃仁。〈國片的風光盛世〉。蔡國榮編。《六十年代國片名導名作選》。21。
- 45) 梁良。〈白景瑞／靈巧慧黠・逸趣天成〉。蔡國榮編。《六十年代國片名導名作選》。75。
- 46) 關於國泰和邵氏爭奪電影市場的討論，參見Yeh Yueh-yu, "Taiwan: The Transnational Battlefield of Cathay and Shaw Brothers," in Wong Ain-lin and Sam Ho, eds., *The Cathay Story* (Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2002), 142-49.
- 47) 陳飛寶編。《台灣電影史話》。北京：中國電影出版社，1988。140。
- 48) 參見梁良。〈李行〉。《六十年代國片名導名作選》。20-21。
- 49) 參見〈附錄〉。薛惠玲編。焦雄屏。《改變歷史的五年——國聯電影研究》。台北：萬象圖書股份有限公司，1994。170-82。
- 50) 黃仁。《胡金銓的世界》。台北：亞太出版社，1999。158。
- 51) 這部電影的票房為新台幣4,385,512元，售出320,843張票，票房超過1967年賣座第二名的電影約200萬。參見Lin Wenchí, "Reconstructing *Dragon Inn's* Spectatorship in Taiwan,

1967”，發表於香港嶺南大學於2003年1月6-9日舉辦之研討會 Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema。

- 52) 〈和胡金銓的最後訪談〉。羅卡編。《超前與跨越——胡金銓與張愛玲》。香港：香港臨時市政局，1998。76。在這次訪談中，胡金銓比較了自己的作品和心目中「真正的武俠片」——黑澤明的《七武士》。
- 53) 張建德（Stephen Teo）。〈忠義群像：胡金銓及其戲曲風味電影〉。羅卡編。《超前與跨越》。13-25。
- 54) 獲任命這個職位的第一人是韓英傑（〈和胡金銓的最後訪談〉，頁75）。
- 55) Tony Williams, "Under 'Western Eyes': The Personal Odyssey of Huang Fei-Hong in *Once Upon a Time in China*," *Cinema Journal*, 41.1 (Fall 2000): 3-24.
- 56) 劉承漢編，《香港功夫電影研究》（香港：市政局／第四屆香港國際電影節，1980），頁12、175。
- 57) Davis, *Picturing Japaneseness*, 78-82.
- 58) Tony Rayns, "King Hu: Shall We Dance?", 收錄於劉承漢編，《香港功夫電影研究》，頁103-106。
- 59) 張建德。〈忠義群像：胡金銓及其戲曲風味電影〉。23。
- 60) 張建德。〈國泰與武俠電影〉。《國泰故事》。香港：香港電影資料館。116。
- 61) Hector Rodriguez, "Questions of Chinese Aesthetics: Film Form and Narrative Space in the Cinema of King Hu," *Cinema Journal* 38.1 (Fall 1998): 73-96.
- 62) 大衛·鮑德威爾（David Bordwell）。〈不足中見豐盛：胡金銓驚鴻一瞥〉。羅卡編。《超前與跨越——胡金銓與張愛玲》。香港：香港臨時市政局，1998。32。
- 63) 黃仁編。《胡金銓的世界》。台北：亞太出版社，1999。115-16。
- 64) Paul Willemsen, "Action Cinema, Labour Power, and the Video Shop", 論文發表於香港嶺南大學於2003年1月6-9日舉辦之研討會 Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema。

台灣新電影的挑戰與爭議

台灣電影經歷1960年代中期到1970年代末期持續擴張之後，開始面臨一連串阻礙。共產革命在越南、柬埔寨、寮國三地相繼告捷，印尼和馬來西亞又嚴格審查華人文化，導致台灣失去最寶貴的東南亞海外市場。進入1980年代，台灣電影又遭受另一項重擊：國內看國語電影的人口急遽下滑，觀眾轉向刺激的成龍功夫電影和香港新藝城影業公司出品的類型喜劇。此外，錄影帶快速成長，觀眾寧可待在家或光顧視聽包廂，擁有更多選擇和更彈性的觀影經驗。錄影帶出租店也取得香港兩大電視台（無線TVB和亞視ATV）的執照，發行電視劇，有些節目的娛樂效果甚至比本地電影更出色。

這就是台灣新電影誕生的時代背景。新電影是台灣影史上迄今最重大的發展，儘管未能改變或活化電影產業，也未能成功抵禦香港與好萊塢電影入侵，但新電影拍出台灣有史以來最重要的電影作品，也在世紀交替之際，培養一批最傑出的電影人才。

台灣的新電影明顯突破以教育為導向的健康寫實主義電影、商業化的類型片，以及台語片帶選擇性的本土風格。從1983年開始，《小畢的故事》、《兒子的大玩偶》、《看海的日子》、《海灘的一天》（均為1983年出品）這批新電影作品代表了風格、主題、觀眾等方面的重大轉變。然而風格與技術其次，新電影強調的是內斂的技巧，題材上融入台灣本土生活元素，尤其在語言、文學作品改編或鄉村議題上更為突出。新電影的作品針對更年輕、特別是大學生和年輕社會菁英等教育程度更高的觀眾。然而，問題仍然存在。台灣新電影是一個像義大利新寫實主義或法國新浪潮那樣的電影運動嗎？或者不過是一群志同道合的導演、作家和

才氣過人之士共同締造的團體風格？亦或，新電影一如健康寫實主義，是負責維繫電影產業的官方單位（像是中央電影製片廠和行政院新聞局）制定出來的政策？也有人認為新電影可能是影評人創造出來的產物：具有影響力的評論者和新聞記者先精心挑選影片，並定義其特色，再將這些影片送到國際影展上參展，進而掌握文化資本。這些不同的原因並非互相排斥；在形成階段初期，台灣新電影是上述所有因素的綜合結果。

如今有幾位台灣導演享譽國際，這些人全是在1980年代新電影時期嶄露頭角，獲得公眾的認可。新電影雖然是侯孝賢、楊德昌、蔡明亮等人的養成之地，但重要性遠大於此。新電影有點近似於其他國家的「新浪潮」運動，但基本上還是一個源於本土的革新運動，重新定義、提升了台灣的電影。新電影超越了健康寫實主義的影響，往當代國族藝術電影的方向前進。矛盾的是，新電影也因為標榜自己是國際藝術電影而阻礙商業體系的革新，直到現在仍有人把台灣商業電影產業崩潰歸咎於新電影。儘管如此，新電影不只把台灣電影帶到國際舞台上，更將台灣自身放回國際版圖裡。當我們回頭檢視這段歷史，應該著眼於種種讓新電影得以落實的整體組織能量，也就是導演、製片、編劇、技術人員，以及各個社會政治條件。例如，王童、陳坤厚、萬仁、張毅等導演；朱天文、小野、吳念真等編劇或小說家；剪接師廖慶松、攝影師李屏賓、錄音師杜篤之等人。這些名字或許不算家喻戶曉，但他們是這個小規模本土電影文化的中堅份子。本書礙於篇幅，無法詳盡討論所有核心人物，但若無這些人不斷和過往窠臼交涉、對抗，新電影不可能發生。比如說，陳坤厚之前是中影的攝影師，從守舊派到跨出新電影第一步，扮演了過渡性的角色。張毅和小說家妻子蕭颯對新電影的貢獻就在於兩人在眾人熟悉的通俗劇形式裡，把焦點放在女性電影上。而廖慶松類似陳坤厚，中影出身，至今仍是台灣電影最重要的剪輯師，一手包辦了侯孝賢所有電影的剪接。而侯孝賢的攝影師李屏賓也發跡於中影，從新電影的作品開始，建立了自己的事業。2000年時，李屏賓憑著王家衛《花樣年華》的攝影，和另一位新電影老將杜可風（Christopher

Doyle，楊德昌《海灘的一天》的攝影師）連袂贏得坎城影展獎項。杜篤之則是在配音仍蔚為主流的年代，首開先例，引進同步收音這項重大變革，他至今仍為華語電影最搶手的音效設計師。本章盼能描繪出這些人在新電影應有的位置。更重要的是，藉著記錄他們對新電影的貢獻，本章企圖勾勒1980年代台灣電影產業發展的史學。

「新人政策」：組織策略與意識型態限制

新電影做出最大的變革，在於過去多半從產業的觀點來界定電影，而今轉變成純粹的「作者電影」。在新電影之前，明星、類型、觀眾是台灣電影工作者的三大迷思，但是新電影似乎獨重導演。新電影現存的討論幾乎沒有偏離此道。不論是行政院新聞局的官方出版品《自由中國評論》（*Free China Review*），或是影展目錄手冊和《電影馬雅》（*Cinemaya*）這類的電影專刊，導演一直是台灣電影新訊的主角。這樣的現象令人難以置信，因為導演並不是直接走進工作現場，就能開始發號施令。實際上是有許多電影界早已存在的條件和人物，在前面為他們鋪路。這些外在條件相當複雜，如產業壓力、文化面向改變、政治解禁的要求，以及電影論述在生產或消費過程之中傳達的年輕心聲。導演進入電影機構既非必然，過程也不平順，然而招募年輕導演其實是為了特定目的。年輕導演的出現是官方主導政策的一部分，因此是受意識型態和產業考量影響。中影的「新人政策」便是由官方主導的政策之一。

台灣電影產業二十年來因循保護政策、保守主義和一再重複的模式，可是，整個市場環境幡然劇變，早已今非昔彼，中影只好適時推出新人政策，盼能重振台灣電影產業。在1982年左右，居台灣電影龍頭地位的中影提出一個較具彈性的製片模式，叫「小成本，精製作」，試圖解決一些迫切的問題。¹這些問題包括：香港商業電影的衝擊與日俱增；台灣電影缺乏年輕、教育素養高、專業的觀眾；還有，台灣電影在1982年吉隆坡亞太影展上全軍覆沒。²「小成本，精製作」模式原本企

圖透過多元化和分散風險來解決問題，新人政策開銷不大，只需花點小錢就可招攬新人進入本地電影產業。在這批未成氣候的導演當中，有許多人在美國受過電影訓練，如楊德昌、萬仁、柯一正、曾壯祥³；而已經在台灣電影產業打滾的年輕導演，如侯孝賢、陳坤厚、王童，也獲邀與中影合作，製作更清新、年輕的娛樂作品。

新人政策不只把觸角伸向年輕導演，也希望提供誘因，促使中影跟獨立製片及香港大製片廠攜手合作，如新藝城和嘉禾娛樂。⁴中影由於無法跟香港電影直接競爭，所以想從新導演那兒集結夠多的作品，以吸引新一批觀眾。學生族群既然從不進戲院看台灣電影，那麼中影就帶著影片去找他們。1980年代初（1982-1984），中影舉辦迷你電影節活動「學苑影展」，每年前往島內各大校園巡迴演出，現場免費播放電影，並安排導演、明星、編劇出席，和學校師生面對面座談。最後，新聞局終於展開實際行動，努力爭取亞太影展獎項。1983年亞太影展將在台北市舉行，所以1982年影展一結束，新聞局局長宋楚瑜馬上提撥一筆豐厚的基金，準備獎勵來年奪下亞太影展獎項的電影工作者。⁵

中影看似大膽，推動新人政策不遺餘力，實際上並不盡然。1983年，由中影獨力製作的新電影作品實際上只有一部，也就是《兒子的大玩偶》。同年其他四部新電影作品，都是跟獨立製片公司萬年青及香港新藝城聯合製作，包括《小畢的故事》、《海灘的一天》、張毅執導的《竹劍少年》、柯一正的《帶劍的小孩》。中影推出新人政策，歸根結底，完全是出於經濟考量，骨子裡並不積極追求全新的突破，所以，影片的多樣性著實有限。中影非但稱不上大膽進取，就連當初端出新人政策，也只是為了分散風險罷了，想要從中節省支出，挪用到傳統大片上，如胡金銓的《天下第一》，以及擅長軍事片的公司元老金鰲勳執導的《最長的一夜》。⁶而且，中影內部的審查機制依然十分嚴格，國民黨官方機構和片廠主管仔細審查每份拍片計畫。⁷在這種情況下，出現兩位機敏的製作助理小野和吳念真，他們既熟悉中影老規矩，又懂得以有利於新人政策發展的方式，提出拍片計畫。

想在這種僵化的制度有所作為，必須要點心機。為了突破片廠保守

的意識型態，製片助理必須將拍片計畫寫得很有「創意」，隱藏電影真正的意圖。例如，《小畢的故事》描寫一個男孩長大不學好，幹了違法的勾當，母親憤而自殺。小畢的母親原本期盼他能上大學，可是他違背母意，改念軍校。小野提交企劃書時，把該片寫得彷彿軍校宣傳文案一般，可導正迷途的少年。至於《兒子的大玩偶》，呈現給中影的企劃書說該片宣揚國父孫中山先生的人文哲學思想，這套哲思正是國民黨建國的基礎，可是這部三段式影片每段的情節卻刻劃台灣老百姓的高貴堅忍。對照當初提交的計畫書，這兩部影片本身已有很大的改變。⁸

小野和吳念真在祕密進行一種有趣的雙面欺騙，以中影作為基地，陽奉陰違地計畫著迥異於中影發展方針的目標。他們為《天下第一》、《最長的一夜》等重點製作撰寫劇本的同時，也加入新進導演團隊，吳念真和楊德昌合寫《海灘的一天》，小野則和張毅合作《竹劍少年》。他們一方面像好萊塢的簽約劇作家，在公司有份正職；但另一方面，他們可在有限的基礎上，促使公司的電影更加多元化。某種程度上，中影必然察覺到新作品有些「越界」，因為這是「小成本」政策的另一面。《兒子的大玩偶》最後一段〈蘋果的滋味〉，便是說明這種雙面欺騙和出乎意料的後果的一個絕佳例子。

「削蘋果事件」：《兒子的大玩偶》

《兒子的大玩偶》是一部三段式電影，改編自黃春明描寫台灣地方生活的故事，由侯孝賢〈兒子的大玩偶〉、曾壯祥〈小琪的那頂帽子〉、萬仁〈蘋果的滋味〉組成。〈蘋果的滋味〉故事背景設定於1960年代，內容極盡諷刺地描寫一個男人被美國軍官的車子撞傷，結果竟意外致富。

可是〈蘋果的滋味〉卻遭保守派影評人攻擊，成為轟動一時的「削蘋果事件」。當時，所有電影必須經過新聞局電影處審查。1982年以前，審查程序非常嚴格，近似中國大陸迄今仍十分普遍的中央預審，若劇本不符合意識型態要求，便無法開拍。但是到了1983年，規定稍微

放寬，電影事先無需經過政府審查，便可進入製作的流程。⁹基於新人政策，中影同意拍攝《兒子的大玩偶》，但影片完成後，內部卻出現質疑的聲浪，擔心新聞局不肯放行，更何況，他們還想把片子送到國外參展。站在新聞局的立場，台灣電影光是在國外影展獲獎還不夠，還必須「正確」呈現台灣。

整部電影處理的是新殖民（neocolonialism）議題，〈蘋果的滋味〉則刻劃1960年代台灣對美國軍事、經濟援助的高度依賴。儘管（或正因為）全片充滿黑色幽默，保守派影評人卻認為，該片把台灣相對落後於中、美的一面赤裸裸呈現。冷戰期間，美國始終與國民黨緊密結盟，竭力保持雙方友好關係，以維持美國在太平洋的霸權地位。影片裡，當大使館祕書告知長官肇事者是誰，他回答：「聽著，這裡是亞洲國家，我們和他們有緊密的合作和友善關係，所以我想不會有什麼問題。但是，總統如果知悉任何關於本地居民和政府的麻煩，他會非常不高興。」

國民黨政府歧視台灣本地人，以系統性的方式剝奪他們的權利和經濟機會。因此當一名台灣工人被美國人意外撞傷，他心裡十分害怕。但出乎意料的是，他給火速送到乾淨整潔的醫院接受治療，對方懇切尋求諒解，並願意適當地補償全家人，包括送女兒到美國讀書。美國大使館特別招待他們一籃蘋果，蘋果在當時是非常昂貴珍稀的進口食品：「房子裡一點聲音都沒有，只聽到咬蘋果的清脆聲，帶著怯怕的一下一下此起彼落。咬到蘋果的人，一時也說不出什麼，總覺得沒有想像那麼甜美，酸酸澀澀，嚼起來泡泡的有點假的感覺。」¹⁰好運降臨，全家大小額手稱慶，可是再深思細想，他們的幸運其實是父親受傷，失去一隻腿換來的。男子非常納悶，為什麼一場災難可以讓他從權貴人士取得如此豐厚的報償，而他每日在街上辛苦工作，卻一無所獲，境況甚至更慘？

〈蘋果的滋味〉的內容特別敏感，因為它揭露國民黨政府和美國靠山的潛在裂痕，更透露外省人和台灣本省人之間的族群嫌隙。比如說，片中諳英語說國語的警察陪同美國軍官前往工人棲身的貧困社區，他無法以台語和受難家屬溝通。工人家屬抵達醫院時，他們遇見一位美國教會護士，她的台語說得居然比這位警察還流利。

電影舉行試映會，邀請新聞記者觀賞，結果影評人協會寄了封匿名信給中影，表達他們的不滿。中影內部的審查人收到黑函後，才驚覺事態嚴重，黑函甚至羅列電影中引起爭議的的片段，因此中影決定仔細審查〈蘋果的滋味〉，防堵它逾越意識型態的防線。引起爭議的細節如下：受害者的家屬抵達美國海軍醫院，當他們見到醫院內部一片白淨，個個驚奇得目瞪口呆，從牆壁、燈光、沙發，到他們父親身上包裹的繃帶，清一色純白。就連廁所也光潔無漬，只見兩個小男孩拉著雪白的捲筒衛生紙，嬉戲玩鬧，拖得滿地都是。母親見狀，趕緊斥喝阻止，男孩挨了罵，一哄而散，不久又跑去玩執勤軍官的帽子。同時，媽媽和女兒誤闖男生廁所，被正好走進的年輕軍官嚇個正著。影評人憂心這些片段呈現台灣的落後無知。片中，台灣本地警察為這場車禍下了如此的評論：「是你們運氣好，撞到格雷少校的車，你們要是撞到別人的車啊，說不定現在還躺在路邊呢！」中影也擔心片中隱含對中華倫理和國族認同的嘲弄，決定下令修剪八處，包括方言、腔調、行為舉止等等，並直接刪除某些片段。¹¹中影電檢大動作被新聞報導戲稱「削蘋果事件」，也激怒了導演萬仁、原作者黃春明、編劇小野和吳念真，於是他們動用私人關係，聯合同情他們處境的平面媒體，向中影展開反擊。¹²兩大報以頭版刊載整件事，中影尷尬不已，只好撤回修剪命令。由於平面媒體公開介入，尤其是《聯合報》娛樂記者楊士琪捍衛新電影不遺餘力，才使得〈蘋果的滋味〉能以原貌呈現。¹³

從這個著名事件可以看出幾個重大的面向。首先，它代表台灣電影管制正在改變。預審制度一放寬，《兒子的大玩偶》製作團隊馬上搶得先機，展開拍攝作業，只是中間仍遭遇不少困難。其次，我們可以看見新舊之間的拉鋸，寄出匿名黑函的影評人代表保守勢力，而年輕影評人則把這項爭議推到公共範疇進行討論。這符合新電影的第三面向，也就是努力爭取那些偏愛西方和香港進口電影、不看台灣電影的年輕新觀眾。最重要的是，削蘋果爭議可在所有支持台灣電影文化轉型的民眾之間，凝聚成一股集體意識和共同目標。《兒子的大玩偶》比票房成功但內容保守的《小畢的故事》走得更遠，它點燃了觀眾的熱情，無論是支

持或反對片中觸及的批判性議題。其實，「削蘋果」本身並不重要，重要的是公眾一起站出來，反對審查制度。民眾對文化自由化和解放的堅持，比過去更堅定、更強大，這才是新電影肇始的基礎所在。

文化解放與台灣本土意識

在新電影的脈絡下，我們可以把文化解放理解成一群始終保持沈默的民眾，開始強烈渴望表達自我。幾十年來，台灣本地文化和語言一直被邊緣化，也向來被認為鄙俗、土氣，難登大雅之堂。控制和懲罰台灣本土文化的表達，在視聽媒體方面尤為明顯，因為國民黨政府認為台灣島內的文化不過是中國大陸文化的延伸或分支罷了。¹⁴前一章討論到台語片的全面瓦解，就足以說明這種邊緣化和霸權心態。但是，從1970年代中期開始，透過鄉土文學作品，台灣文化和語言終於恢復能見度。鄉土文學作家如黃春明、王禎和、楊青矗、陳映真等人，仔細刻劃地方的、鄉土的及無足輕重的台灣小人物。¹⁵這些長期以來沉默的人群（包括作家和筆下的人物），他們的語言、故事跟中國大陸流亡者與國民政府念茲在茲的事情，比方說大陸發展、反共、愛國主義等等，始終沒什麼關聯。同時，台灣在國際社會上的地位逐漸遭中華人民共和國掩蓋而過，因此中國中心文化觀點大受打擊。如果台灣不再被國際社會承認是中國，那麼中國怎能在台灣島內穩坐文化霸權的位置呢？隨著外交挫敗與本土作家的闡述，本土概念開始發展成一個有組織的意識型態，要求建立民主公民社會。

受到鄉土文學的衝擊與影響，編劇和電影工作者開始把注意力轉回每天都在使用的台灣方言，以及日常的行止舉措，這些都是台語片觀眾已然失去、而年輕一代從未在螢幕上見過的事物。對這些人而言，本土主義是故事題材和精神上的泉源。事實上，早在台灣新電影之前，三個商業片導演陳坤厚、侯孝賢、林清介就已經在類型片裡融入近似的「家鄉」情懷。林清介首開風潮，拍攝一系列「學生電影」，以校園生活和

愛情故事為主軸，選角偏好年輕、陌生的臉孔。他拍青少年電影，手法極其低調（low key），強調自然不造作的表演、外景拍攝，以及對青少年素樸的描繪。當時，類型片拍攝手法一用再用，題材不斷重複，因此，影評人認為林清介為沉滯的電影產業注入一股「清新」元素。觀眾也樂於在功夫片、黑幫電影、瓊瑤電影之外，還有不同的選擇。林清介執導的《同班同學》甚至獲得官方青睞，贏得1981年金馬獎最佳原著劇本，該片編劇正是吳念真。

另一項清新元素則出現在陳坤厚和侯孝賢合導的一系列愛情喜劇片。1978年，陳坤厚和侯孝賢同在獨立製片公司永昇工作，因而展開雙方的合作。永昇是一間中型規模的電影公司，由發行商江日昇和資深電影導演賴成英聯手創辦，而賴成英正是陳坤厚的舅舅。1970年代，台灣製作的愛情電影在東南亞廣受歡迎，永昇當時製作了為數不少的浪漫通俗片。侯孝賢和陳坤厚當時擔任賴成英的助手，幫忙寫劇本、導戲、攝影，兩人在助理的位置上熬了幾年，直到1980年陳坤厚初執導演筒。不過，陳、侯兩人的合作關係保持不變，當陳坤厚執導、拍攝，侯孝賢就負責編劇；侯孝賢執導時，陳坤厚就擔任攝影師。1980年到1982年之間，兩人在獨立片廠合作完成了多部相當成功的愛情喜劇片，包括《天涼好個秋》（1980，陳坤厚）、《我踏浪而來》（1980，陳坤厚）、《蹦蹦一串心》（1981，陳坤厚）、《俏如彩蝶飛飛飛》（1982，陳坤厚）、《就是溜溜的她》（1980，侯孝賢）、《風兒踢踏踩》（1981，侯孝賢）、《在那河畔青草青》（1982，侯孝賢）。

這些電影就像林清介的校園愛情片，都是小成本的浪漫喜劇，寧可啟用新鮮的面孔，而非如林青霞這般經驗豐富、片酬昂貴的知名演員。此外，視覺風格是他們的電影之所以能脫穎而出、跟其他當代愛情片區隔開來的另一項要素。我們從陳坤厚以廣角鏡頭拍攝鄉村景致，就可以看見改變，從瓊瑤的標準化「場景設定」變成具體、清新的「地方空間」。他的長鏡頭能將場景融入敘事，因此豐富了愛情故事的視覺內涵。此外，簡潔的幽默、不尋常的景觀、聽覺的笑料等使用方式讓這種電影更親近勞工階級觀眾和年輕學生。不過看在影評人和編劇的眼裡，

譬如小野，特別是吳念真，這些電影不只是輕鬆的喜劇；它們實際上處理了現代和傳統的衝突、城鄉之間的差異。吳念真和侯孝賢志同道合，認為電影除了提供娛樂消遣，也應當肩負起社會批評的責任，從此以後，兩人攜手展開長年的合作。

幕後英雄

1979年著名的「美麗島事件」爆發，國民黨政府由上而下、嚴密的政治社會控制終於出現危機。《美麗島》（十六世紀時，葡萄牙商人給台灣取的名字）雜誌由一群出類拔萃的政治異議份子共同創辦，這群人多半認為自己是台灣人，而不是中國人，出版《美麗島》是希望用直接的手段傳佈反對派觀點。這些異議份子刻意遠離台北政治中心，選在台灣第二大城高雄組織示威運動，高喊民主訴求。政治集會在當時仍被政府禁止，但美麗島團體希望藉由示威活動，迫使國民黨鬆綁控制。這場示威遊行最後以殘酷鎮壓收場，反對派菁英幾乎全遭逮捕。警察殘暴的證據旋即被壓下，半點風聲不得走漏，可是示威遊行卻被官方扣上「政治動亂、顛覆國家安全」的帽子。不過，「美麗島事件」促使知識份子和中產階級文化菁英重新思考國民黨代表的政治、文化合法性，審視其意識型態基礎。當時整個社會日益現代化，民風漸開，不合時宜的中國中心主義備感壓力，而台灣本土主義則受擁護為文化生產的新方向。政府殘酷壓制反對聲音，刺激了藝術家和作家在各自的領域做出反應。他們認為，如果政治解放的時機尚未成熟，不見容於統治當局，眼前何不在比較沒威脅性的領域，譬如藝術、文化、電影進行較溫和的改革？小野當時人在紐約，意外讀到一篇未經審查的美麗島事件報導，決定拋下一切，回到家鄉，從內部展開「革命」。一返抵台灣，他馬上進去中影，「在我最鄙視的體制內做電影」。¹⁶

小野

國民黨認為他們可以控制社會和媒體，但他們錯了。我想他們的日子也不多了。

小野（回憶「削蘋果事件」）¹⁷

小野（1951年生），本名李遠。進入中影之前，他已是一位知名作家，早在就讀台灣師範大學生物系期間，就已經在報紙副刊發表短篇小說和散文，作品廣受大學生和高中生歡迎。1970年代中期，小野始終穩坐暢銷作家寶座，擅長青少年題材的資深導演白景瑞，就對小野小說集《蛹之生》興趣濃厚。1977年，小野將自己的小說〈男孩與女孩的戰爭〉改編成劇本，交給永昇製片公司拍攝，該片的助理導演正是侯孝賢。畢業之後，小野在《聯合報》統籌影評專欄，繼續從事電影外圍的工作。他邀集多位藝文人士撰稿，討論台灣電影現況。這些看法向來尖銳犀利，極具批判性，因此電影發行商開始注意到文化知識界對當時台灣電影的不滿。¹⁸

小野在紐約待了一年之後，1982年回到台灣，進中影當編劇和企劃部副理。公司馬上指派他和另外一位新進製片助理吳念真合寫反共電影《苦戀》的劇本（1982，王童執導）。小野何其有幸，能在中影最蕭條、最欲振乏力之際，加入這樣一個呆板過氣的組織。中影亟需新點子來支應新政策，以挽救日益走下坡的市場。1970年代末，業界人士和影評人紛紛跳出來抨擊審查機制，指它不合時宜，嚴重阻礙國內電影發展。電檢制度行之有年，早在1930年國民黨戰時文化委員會就已訂定、執行，影片內容務必得體合宜，但凡不符國民黨信念與教條者，一律通通禁絕。在編劇階段要求尤其繁多，包括下列規則：情結不得觸及中共領導人毛澤東；不准出現中華人民共和國旗幟與國歌，就連反共電影也不例外；¹⁹ 方言或外語不得超過對話比例的30%；必須給反派角色懺悔、醒悟的機會，否則不得殺死；不准掏耳屎、挖鼻孔，或出現任何落後的舉止；不得鼓勵迷信和超自然現象；要正面刻劃國家當權者形

象，比如說，警察的妻子絕不能行為放蕩，諸如此類。²⁰林青霞的出道電影《窗外》（1973，宋存壽執導），由於片中描寫高中女學生和老師之間的戀情，馬上遭禁演。吳宇森也曾經談到，若他繼續留在台灣，永遠無法拍出名作《英雄本色》，因為台灣當局根本無法見容片中影射黑白兩道界線模糊的情節，更遑論官僚貪污腐敗的刻劃。²¹從電檢機構的角度來看，他們希望未來依然從教育大眾的角度，嚴密控管電影內容，可是在一個公民社會裡，市場日益分化、趨於多元，基於務實考量，國民黨政府終於在1980年代初逐漸鬆綁電檢制度。

文化解禁開放，雖獲得體制上的支持，不過一切還是得按部就班、循序漸進。首先，新聞局1982年初頒佈電影法，將電影劃歸為「文化事業」，而非「娛樂事業」（如酒吧、妓院、舞廳）。²²屬性一變更，電影馬上晉升到更高的管理層級。各項措施，如調降本國稅金和進口關稅、補助方案、電檢鬆綁，逐一落實；現在，政府不只是管理，更應該協助電影發展。此外，台灣還首次實施電影雙級制（普遍級和限制級）²³。電影產業有了分級制度，就可以區分不同的市場，擴大觀眾人口範圍，促進電影消費成長。其次，事先審查制度（如前面討論到的「削蘋果事件」）的退位使得電影製作的管理更有效率，電影可以不需事先提交劇本，直接開始製作。從那時開始，電影製作更快速，也更能針對大眾生活和流行，立即做出回應。

小野、吳念真兩人，正是在這個急遽變遷的脈絡下，給中影高層派去執行新人政策。小野受訪時坦承，想在中影找個位置，把新人政策硬塞進去，確實困難重重：

當社會變得更加開放、富裕、成熟，我的世代接近三十多歲。當時電影市場非常貧瘠，因此我們必須改變。這個趨勢直接改變所有事物，新導演去美國留學，帶著更開放的視野回來。在1970年代以前，要出國很不容易。²⁴

小野和吳念真雖然代表歷史最悠久的製片廠，可是他們很快就成為

新進導演最有力的戰友。這絕非偶然，因為他們除了都經歷過國民黨統治，大家還懷抱著同樣的野心，盼能突破公司限制，拍出具有個人觀點的作品。就像萬仁評論自己在新電影時期拍攝的作品：可以（從電影裡）看到「常民의思想和情感，從農業社會到都市生活的轉變，以及『導演的影子』。」²⁵

小野積極投身新電影運動，從寫企劃到編劇，參與層面很廣。1983年小野負責執行的每部電影，票房、口碑皆不凡，於是他趁勝追擊，交出更多劇本：王童的古裝劇《策馬入林》（1984），還有改編黃春明原著小說、柯一正執導的《我愛瑪莉》（1984），而小野最有名的劇本是和楊德昌合寫的《恐怖份子》。到了1988年，中影和另一批新人簽約，小野仍持續執行新人政策。1989年，小野離開中影，好友吳念真則選擇與他同進退。

吳念真

當我離開小學後，我才知道有中央廣播電台的存在，而國語是其他所有人使用的語言。

吳念真²⁶

吳念真，1952年生，本名吳文欽，來自北台灣礦業城鎮。身為本土台灣人，又是一介貧窮礦工之子，吳念真必須比戰後外省一代的文學藝術文化菁英更加努力。《聯合報》副刊連年舉辦徵文比賽，發掘無數天賦異秉、揮灑出精采文學作品的年輕作家；吳念真1976年贏得聯副小說首獎，自此在台灣文壇嶄露頭角。1978年，他開始寫劇本，1981年進入中影製作部。吳念真堪稱台灣最傑出的劇作家，最為人稱道者是擔綱侯孝賢的編劇。現在他憑著自己的本事，集導演、評論家、電視名人於一身。吳念真是個多產的劇作家，擅長從自己的回憶和台灣歷史想像之中汲取創作元素。他有許多作品給搬上銀幕或舞台，連同在香港和

中國製作的電影，創作數量高達近百部。侯孝賢許多最著名的作品，還有楊德昌、王童、許鞍華等人的電影，皆出自吳念真手筆，或是與他共同編劇。吳念真喜歡合作、即興的創作方式，他覺得自己更像「催生者」，而不是編劇，因為對他來說，當劇本進展到實際寫下來的那一刻，已然是最呆板也最索然無味的階段了。²⁷吳念真也發現，導演絕少是天生的說書人，尤其是要他們在會議室裡說服製片時。可是反觀吳念真，故事講得扣人心弦，極富領袖魅力，於是他順理成章扮演中間人角色，先從年輕導演身上萃取故事的概念和動人的影像，再誘使中影出資者掏錢拍片。吳念真才智過人，妙語如珠，當他與侯孝賢、朱天文構思電影腳本時，鮮活對白通常由他一手包辦。²⁸

吳念真與本土之間的連結主要建立在語言、種族、風格、性別等方面。身為一個天賦異秉的編劇，他將台灣的方言（台語）*及表達方式融入作品之中，在對話中使用一些俚語和殖民者遺留下來的語言（例如日本外來語），部分觀眾可能會感到粗魯無禮。吳念真執導的第一部電影叫做《多桑》（*Dou-san*, 1994），多桑即日語「父親」的意思，而片名副標題（*A Borrowed Life*）則以英文表達。而在侯孝賢導演的〈兒子的大玩偶〉，負責撰寫劇本的吳念真把教堂稱作「耶穌廟」，這是非常地域性的講法，只有本地閩南人才會這麼說。但對於許多觀眾來說，這樣的語言令人耳目一新，因為它來自有生命力的社群，而且自1960年代台語片衰微以來，他們再也不曾在電影中看到或聽到這樣的語言。台語意味著特定的族群和階級背景，這恰好牴觸官方的國語文化政策。但是，使用台語不只是擺出藐視官方標準的姿態。白景瑞《再見阿郎》（1971）大量使用台語，可是說台語的角色粗野無禮、落後無知，是必須被導正的（參考本書第一章）。吳念真則不然，他正常化台語，懂得欣賞台語的抑揚頓挫、辛辣的表達方式、邏輯不連貫的荒謬性（non

*譯註：譯文以「台語」指稱原文中的Taiwanese language，目的為合於作者原文。但更精確地說，原文指的「台語」實為閩南話，不包含客家語、原住民語等其他台灣常民使用的方言。

sequiturs) 和特點。換言之，吳念真以過去的本土作家為典範，將台語轉換成一種強壯、生猛的語言，而非只是方言。如此一來，國民黨政府和外省人強調的台語的次等涵意，便被棄置了。

吳念真雖然寫出不少極具挑戰性的嚴肅劇本，如侯孝賢的《悲情城市》(1989)，不過他的作品帶有一種質樸、有時甚至原始的幽默感，《悲情城市》的老吳一角就是最典型的例子。老吳由吳念真本人客串演出，此人落拓不羈，正在講述更替國旗惹出來的一連串笑話。時值1945年，戰爭才剛結束，台灣人必須降下日本日章旗，改懸中華民國青天白日旗。一個關遠礦區小鎮的村長，命令村民趕緊去買中華民國國旗懸掛，但所有人都不知道這旗該怎麼擺：

眾人爭論：到底太陽在上面還是下面？爭半天，有人跟保正說在上面啊。保正很有學問的說：哪有這種事情！太陽出來滿天紅，太陽應該在下面。有人不信，保正有些擔心。到了下午，有人從九份山下回來，說：保正啊！你怎麼那麼荒唐，太陽應該在上面，你掛在下面，會被人槍斃，被抓去關。保正伯緊張了，馬上廣播叫大家改。要改已經五點了，降旗了，來不及了。滿天紅了。最有趣的是日本國旗沒用了，我們那裡女人都很節儉，拿來給孩子做衣衫，做褲子。小孩子在外面玩，屁股都是紅的，像猴子！

「何止小孩，老吳也穿一件！」在座的一位聽眾抽著菸說。²⁹

在這段插曲裡頭，巧妙交織了戰後台灣面臨的各項後殖民議題。首先，這一幕隱約揭露國家圖騰的武斷（「上面或下面？」），同時又暗指社會主義（「滿天紅」）。之後，再透過台灣女性無與倫比的務實，把日本跟孩童、尿布、猴子串連起來，狠狠揶揄了戰敗的日本。當席間有人解釋老吳何以穿過日章旗製成的褲子，話題仍舊在「紅色」上打轉：老吳沒有孩子，如果他不穿，紅色的日章旗就白白浪費掉了。由於老吳是學校教師，冷不防又冒出另一段有關紅色的玩笑話：「我們不想讓外省

人覺得台灣的老師屁股都紅的，對吧？」此話露骨地觸及本地菁英的政治立場，他們成了大陸流亡政權肅清的對象。這群台灣知識份子席間把酒言歡，不設限地談笑之際，亦對戰後政治參與懷抱著滿腔的期待。這些玩世不恭的耿直幽默，不僅刻劃台灣男子的夜生活，更精準傳達《悲情城市》全片的核心：台灣人長久來一直渴望統一，卻萬萬想不到盼來的又是另一個殖民政權。

這一幕在侯孝賢的拍攝和場景安排下，整個格局帶有鮮明的個人風格，卻又十分自然，毫不矯作：一張圓桌，正中間是冒著煙的火鍋，人物坐在中景處，不疾不徐飲酒，背景則是一扇繽紛耀眼的彩繪玻璃窗。不過，盤據全場注意力的是談話，特別是老吳的故事。老吳妙語如珠，節奏掌握精準，滿口辛辣的福建話，這一切在在展現非凡的說書大師技藝，所有觀眾，連同席間友人，個個沈醉在他的故事裡。老吳講述的是一則政治故事，內容關乎政權轉移和疲於應付的尋常老百姓。議題看似嚴肅，但老吳懂得用隨興、淺顯的修辭表達；故事從他口中流洩而出，馬上變得豐富多彩，平易近人，眾人聽聞，莫不捧腹大笑。這顯然是吳念真的傑作，因為我們從他編寫的其他電影——多半圍繞在男性情誼、質樸的幽默和台灣人成長紀事——也見到這類表現手法。這些電影總烙印著特殊的調性和印記，那是唯有吳念真，而非侯孝賢、朱天文或其他人能創造出來的特質。

《多桑》中一場極富創意的戲，表現了吳念真善於運用回憶和幽默的功力。多桑帶著兒子去老戲院看一部有「辯士」解說的日本電影；台上正播放賺人熱淚的通俗片，而台下辯士必須一面講解電影情節，一面以台語為劇中角色即席配音。當時（1960年左右），辯士在日本已消聲匿跡，因為辯士原是依附在默片底下的一種職業，而默片在日本和其殖民地只存續到1930年代末期即宣告結束。不過，辯士一角卻在台灣鄉下、夏威夷、巴西和其他偏遠據點保留下來。在《多桑》片中，影像、日語聲軌和台灣辯士的表演，重疊混合成醉人的懷舊氛圍。我們可以從一個反拍鏡頭看見坐在投影機光束下的觀眾，眼睛緊盯著銀幕，神情凝重地嗑著瓜子，指尖的煙霧裊裊上升穿透光束。不過，抒情的氣氛忽

然被打斷了。辯士先以日語歉聲道：「すみません。」（*Sumimasen* / 不好意思），接著改用台語說：「大粗坑的Sega桑！票口有你的電話哦。」Sega，也就是多桑，起身接聽電話，並叫孩子在原地坐好。辯士馬上回到劇情的高潮，叫道：「道子！妳到底在哪裡？」接著再次中斷：「福利社通告！冰棒又來了，冰棒又來了，剛才沒買到冰棒的人，現在可以去買啦。」電影情節不斷在一對苦命鴛鴦的故事和女主角含淚的悲傷心聲之間交替發展。觀眾從銀幕上，只見鏡頭以俯瞰的角度呈現這對戀人在一座風景如畫的橋上相擁。Sega一直沒有回到座位上，小男孩忽然發現一位他認識的長輩，興奮大叫：「阿燦叔！」觀眾噓聲制止，男孩又喚了一次。辯士停止演出，斥問：「那是誰的小孩啊？讓他在那兒大呼小叫，別人還要不要看電影啊？小孩子要帶好嘛！拜託哦！抱歉哦！」

在這個場景中，我們可以看到幾項元素巧妙交織：多桑身上顯見的日本殖民遺緒；重疊的語言和敘事世界（*diegetic world*）；突如其來的中斷，此一中斷迄今仍在台灣電影院普遍存續³⁰；小男孩焦慮的情緒，他感覺自己被丟在四方不辨的幽暗環境裡，況且，周遭人群並不十分友善。這段情節，原型來自吳念真個人的童年回憶，裡頭包含了明顯的斷裂和不連續。斷裂的情況一再出現，不勝枚舉，在在證明這一幕係從個人和集體記憶結構之中任意擷取的片段。斷裂存在於銀幕敘事、辯士的演繹和展示模式之間；斷裂存在於日本殖民統治下的台灣和後殖民（然而尚未充分發展的）台灣；斷裂存在於年輕男孩和他耽溺過往的父親。這些斷裂，導演很有技巧的層層鋪疊在這關鍵的一場戲之中。

斷裂其實還暗示著表演模式的遞嬗和轉變。由於殖民地位曖昧不明，台灣起了某種時空膠囊的作用。鄉下戲院一度是播放默片的據點，也是殖民帝國展現現代性統治的示範，更是馴化外來文化技術為本地所用的具體例子。在這座戲院裡頭，上演了一齣外來的，卻十分親密、難得的演出。電影的聲軌和敘事是道道地地的日本產物，可是為了本土的目的和需求，特別又徵引說書人技藝——包括說書人的插話在內——作為全片的框架。日本電影存在的目的不再是為了宣傳帝國的價值；帝國雖然瓦解，然其殖民遺存，就像日章旗一般，給當地人回收使用。日本

境內早已絕跡的辯士，以某種方式在台灣鄉間重獲新生，正如通俗故事必須在新的時代，為新的聽眾重新講述一般。劇中的日本電影，是幾年前才推出的影片，可是現場觀眾和說書此一作為，召喚的卻是古老的亞洲大眾藝術意象。³¹如欲辨識默片深層的特質，其實並非難事，綜藝廳堂、走唱藝人或訓誡講道，這些都是底下的傳統基礎。有項細節必須特別注意，多桑離開戲院，跑去附近的酒家唱歌賭博，小男孩在那兒雖被頻頻逗弄，卻也獲得悉心照料。在這層意義上，吳念真電影再現的確為「混合媒體」的實踐；「混合媒體」係約瑟夫·安德森（Joseph Anderson）觀察辯士機制之後提出的概念。³²從銀幕到聲音、從殖民地到家鄉、從男童創傷到成長故事，《多桑》表明的其實是各式各樣的轉變。

在同一部電影中，吳念真的旁白說道：

我忽然間想起小時候，被多桑遺棄在電影院裡面的情形。恍惚間，竟然覺得這回又被多桑『晃點』了。他再度把我扔在一個四面都是輕微的哭泣聲的空間裡面，而自己卻跑去一個我所不了解的，神祕而陌生的地方，和他那些難兄難弟開心去了。³³

此處意在勾勒台灣的痛處，然而電影卻以特定的性別來呈現。吳念真描繪一個遭受蹂躪、欺壓的具體男性認同，而且，多半以受傷的隱喻現身：《多桑》裡日漸衰弱的肺疾患者；《戀戀風塵》片中受傷的父親和失去手指的朋友；《太平天國》（1996）手指被切斷的哥哥；《悲情城市》裡頭的聾啞人士等等。這些羸弱的角色暗示台灣被硬生生地從一個有機、連續的歷史或世系遺產之中切割、截斷。壓抑、受迫的台灣男性形象往往和他們身邊那些意志堅定、永不妥協的台灣女性形成強烈對比。這些男性形象明顯忽略了台灣新電影後殖民和族群社會化元素中屢見不鮮的女性經驗，而女性經驗在作家朱天文和導演王童、楊德昌、張毅等人的作品中從不缺席。

我們反而從幾部知名度較低、卻十分賣座的1980年代電影，更能

看出吳念真的草根路線；這些電影，吳念真雖曾參與，不過他大抵作為一名「催生者」，而非導演一職。《搭錯車》（1983，虞戡平執導）、《老莫的第二個春天》（1985，李祐寧執導）、《海峽兩岸》（1988，虞戡平執導）最能看出吳念真的平民意圖，他一心想拍出能「真正觸及觀眾的影片」。³⁴吳念真不是透過侯孝賢或楊德昌，而是通過其他以通俗片見長的新電影導演，方能落實他的平民觀點。這些導演包括虞戡平、李祐寧、陳坤厚、王童，他們的電影從未贏得國際大獎，所以在台灣以外的知名度不高。在新電影評論者眼中，這些電影工作者由於缺乏「開創性」作品，或突出的作者導演地位，算是二線導演。或許，正因為在「看懂」和「藝術」之間，他們側重在前者，故能單憑挖掘舊形式，例如通俗劇，就吸引住觀眾的目光。或許，正因為他們念茲在茲的不是導演個人風格的表現，所以他們的電影更能直接處理社會與政治的急遽轉變。

比如說，虞戡平和吳念真首開先例，在《搭錯車》一片探討大陸流亡者議題，故事圍繞在一位瘡啞的國民黨士兵和他從垃圾堆裡搶救下來的女嬰。老兵靠撿拾酒瓶，賺取微薄收入，養育小女孩，還拿酒瓶裝飾兩人位在貧民區的棲身之所。女孩長大後，成為一名流行歌手，獨留瘡啞老父含悲以終。本片採用直白的通俗敘事手法，搭配台灣影片難得一見的拉斯維加斯式華麗歌舞演出。影片最後在大明星女孩演唱現場，和臥床不起的父親苦等小女兒回家的畫面來回跳接，瀰漫全片的感傷基調，頗似《爵士歌手》（*The Jazz Singer*, 1927）和《春風秋雨》（*Imitation of Life*, 1934）。虞戡平是喜劇導演出身，他將《搭錯車》拍成一部不同凡響的類型片，處理台灣資本社會快速現代化的孝親議題。這部電影在台北一年內上映多達八次。³⁵《搭錯車》劇本由吳念真和幾位編劇通力完成，他還為電影主題曲譜寫歌詞，主題曲日後甚至比電影更加成功。

吳念真撰寫《搭錯車》劇本的同一年，還完成了其他幾部作品，一是改編自鄉土文學的《兒子的大玩偶》，另一則是複雜而冷調的《海灘的一天》，相較之下，《搭錯車》跟正統的新電影有顯著的不同，帶有鮮明的類型片特色（音樂劇形式、太過氾濫的通俗片情緒）。就連影評人對

本片的意圖皆感疑慮；前台灣國家電影資料館館長，也是著名的影評人黃建業，認為是「廉價的感傷」和「虛空的物質夢想」。³⁶不過《搭錯車》開啟一系列刻劃國民黨解甲士兵和他們在台離散經驗（diaspora）的電影。不久之後，1987年政府宣布解嚴，吳念真和虞戡平立刻著手另一部扣人心弦的電影《海峽兩岸》，處理國民黨流亡者與失散多年家人團聚的故事。影片情節描述一個退休的國民黨老兵，帶著台灣的妻兒到香港，去見大陸的太太、女兒和孫女。在吳念真尖刻的處理下，政治變遷在一齣家庭團圓的通俗劇之中展露無遺，舉凡逛街、吃大餐、觀光、上酒店、燙頭髮、妝容等行為舉止，在在反映兩地的政治差異。全家人團聚的時光雖短，卻勾起昔日的回憶，掀起不堪回首的舊傷疤，更暴露兩岸民眾的歧見、不滿與衝突。吳念真再次藉由大眾化形式，實現他的平民觀點。

在吳念真離開中影很久以後，他製作的一系列關於台灣本土文化的電視節目《台灣念真情》（1997-1999，於TVBS播放）廣受好評。1990年代中期，吳念真執導《多桑》和《太平天國》（1996）。這兩部電影主要探討台灣在殖民統治下面臨的族群議題，而《多桑》一片，獲得日本松竹映畫公司支持，口碑、票房皆小有斬獲。新電影強烈的本土傾向，部分承繼自1970年代鄉土文學命題，然而，絕大多數應當歸功吳念真的努力。³⁷

回到歷史：王童

我去日本時，無意間發現了一本關於台灣歷史的日文書，打開了我的眼界。透過這些舊書，我得以親近台灣的歷史。

王童³⁸

1989年，侯孝賢開始拍攝著名的「台灣三部曲」（《悲情城市》、《戲夢人生》、《好男好女》〔1995〕），但在這之前，王童早已開始鑽研

台灣史。王童1987年完成「鄉土三部曲」首部曲——《稻草人》。《稻草人》是一部黑色喜劇片，時代背景設定在日據時代末期。王童起初就像學徒階段的侯孝賢、陳坤厚，稍微修改通俗電影類型，以切合鄉土題材，此一模式在他首部新電影作品《看海的日子》（中影製作）看得一清二楚。

王童加入新電影之時，已在電影圈內工作多年。早在楊德昌、萬仁等其他新電影導演進入這一行以前，王童就已是知名的導演。他曾拍過兩部反共電影，《假如我是真的》（1980，永昇製作）和《苦戀》（1982），這兩部電影在香港都禁止上映。此外，他還導過兩部喜劇片——《窗口的月亮不准看》和《百分滿點》（皆為1981）。王童當時儘管還是一名新手，但《假如我是真的》拿下三座金馬獎，包括最佳劇情片。

從表面看來，王童是位屬於「老派」的導演，因此相較於其他年輕導演，影評人對他的作品抱持不同看法。1960年代中葉，王童從國立藝專畢業，進入中影擔任場景設計，負責製作模型、道具和服裝。從此以後，他幾乎跟每位大導演都共事過，涉足不同類型與風格的電影。他參與過一百多部電影，包括健康寫實、政策宣傳片、戰爭史詩、武俠片、功夫片、喜劇和瓊瑤愛情片。1960、70年代最叱吒風雲的導演，如胡金銓、李翰祥、李嘉、白景瑞、李行等人，王童皆有幸合作。

王童有扎實的中影資歷，也有對本土文化強烈的認同。³⁹《看海的日子》是王童首部新電影作品，改編自黃春明鄉土文學經典。這部電影最能體現王童當時的處境，身為新時代的老派導演，他努力在片廠的要求和隱然成形的本土社會意識之間取得平衡。《看海的日子》原著小說1967年甫出版，即成為眾家導演聚焦的文學資產。⁴⁰不過，這部小說涉及的内容，按照當時的電檢法規，仍屬禁忌話題。⁴¹故事描寫一個上了年紀的妓女，渴望成為一位母親，想藉此展開全新的人生。她看中一位心地良善的漁夫，決定要他成為孩子的父親。懷孕之後，她旋即辭去工作，回到務農的故鄉，堅決用艱苦但腳踏實地的方式撫養孩子。村裡每個人都歡迎她、敬重她。嬰兒出生後，她帶著嬰孩搭火車前往東海岸觀看鯉魚群。此時是捕捉雄鯉仔的季節，也是重生的季節。

事實證明，妓女的題材果然是一招卓有成效的行銷手段。《看海的日子》光台北一地，票房就高達新台幣2,300萬，遠勝《小畢的故事》和《兒子的大玩偶》。這不只是王童個人的勝利，更是對新電影的認可，因為在那個年代，票房超過1,000萬台幣就稱得上賣座影片，更何況，國產電影平均收益已見頹勢，日益下滑。⁴²《看海的日子》向世人證明，就算是鄉土文學也能獲利，這為製片人和發行商打了一劑強心針，促使他們未來幾年內仍願意投資文學改編電影。

然而，這部電影在評論圈內卻反應平平。例如，陳國富認為《看海的日子》雖然歸為新電影，但不值得重視。詹宏志是台灣本地擲地有聲的意見領袖，也是新電影的重要推手，他說，比起侯孝賢和楊德昌的電影，這部影片「比較普通」。⁴³

《看海的日子》是一部拍得很美的電影。王童對於片中角色處理和劇情安排都非常傑出；此片以細緻的人物描述見長，從主要角色白梅到妓院裡的配角，每個角色都充份發揮，以傳達和支撐白梅的生平故事。片中插入的倒述畫面，為白梅決意改變自身命運一事提供了動機：「我不相信一個有像我這種母親的孩子會沒有未來」，這是白梅在片中最後一段台詞。艾德禮（Derek Elley）認為：「王童無懈可擊的導演手法和視覺品味，將古典華語電影最精華的部分跟新浪潮的寫實主義做了完美結合。」⁴⁴王童謹守古典敘事模式，把鄉土文學經典改編、搬上大銀幕，帶動一股規模不大但效益極高的風潮。那麼，何以諸位新電影評論健將如此輕看《看海的日子》，視它為「普通」之作呢？

或許是因為他們認為王童對新電影的貢獻缺乏可信度。王童出身自老派的導演體系，本身有既定的包袱。此外，他的族群和階級背景也可能是一大問題。想在本土題材上有所發揮的導演，其族群和階級背景是不可輕忽的要素。王童出生在大陸，又是國民黨將官之子，若未享受特權，從小也是在優渥的環境中長大。這些成長經驗在王童的自傳電影《紅柿子》（1999，中影製作）中有完整呈現。母親是中國水墨畫家，王童成長的過程中深受母親影響。如此特殊的大陸成長經驗和中國教養，難免啟人疑竇，懷疑他能否以悲憫的眼光傳達在地的經驗和情緒表

達，因為這些是《看海的日子》這類電影不可或缺的元素。當時的影評人真正想看到的，是能以真實的作者印記顯露出來的個人投入。此一作者印記，日後確實穩固下來，形成可靠、能持續發展的新電影美學，並獲得國際上高度認可。

王童並未像其他新電影導演那樣，培養更內斂、質樸的作者風格，反而回到中影，應片廠要求拍攝另一部電影。拍完《看海的日子》以後，中影指派他執導新時代武俠片《策馬入林》（1984），這一步其實超乎王童原先的規劃，因為當時他已向公司提出鄉土喜劇《稻草人》的構想，可惜未獲批准。⁴⁵武俠片堪稱華語電影永不退流行的類型片，中影當年想以《策馬入林》一片重振武俠片盛況。《策馬入林》是難得一見的時代劇，格局跳脫傳統武俠片，描寫一群土匪在不知不覺中受到一名女俘虜感化的故事。但這部影片跟新電影的美學特質和社會取向並無共通之處。回鍋老東家，王童說，如果他想拍鄉土電影，這是必要的妥協。⁴⁶

幾年後，王童遂得其願。1987年，中影撥了一小筆預算，總額不到新台幣800萬（相較之下，《策馬入林》的預算是2,000萬），讓王童拍攝「鄉土三部曲」第一部影片——《稻草人》，故事圍繞在二次世界大戰結束前夕農民的處境。日本軍官強行徵收農民的財物、穀糧、牲畜，糧食極度短缺，眾人只能眼睜睜看著小鳥啄食田中作物。B52戰機從高空轟炸橋梁、道路，孩童在斷壁殘垣間玩捉迷藏。一顆未爆彈看似為兩兄弟和村長帶來一線生機。農村的情況實在太嚴峻，村民居然異想天開，決定徒手搬運沉重的美國炸彈，到分駐所換取豐厚的賞金。執勤日本軍官見狀，簡直嚇壞了，拿槍抵著農民，命令他們把炸彈從崖邊扔進大海。炸彈一沈入海底，旋即爆炸，數以百計的魚隻浮出海面。農民雖沒拿到賞金，卻滿載新鮮漁獲回家。

《稻草人》這部荒謬喜劇，故事背景設定在戰爭期間物質極度匱乏的條件下。農民過著集體生活，日子豐富多彩，質樸天真。無論是鄉下的癖性和氣質，或村民無知的錯誤，王童皆以深情的眼光細膩描繪。在這一點上，王童差可比擬日本導演今村昌平，因為兩位導演對平民老

百姓似乎情有獨鍾（將平民刻劃成貧窮、惹人憐憫的模樣）。然而，也正是這些平民老百姓對生命展現最強烈的渴望。今村昌平的《女衞》（Zegen, 1987）描寫戰爭時期妓女的故事，當年他來台拍攝部分橋段，王童就在現場擔任美術指導。

《稻草人》、《香蕉天堂》（1989）及《無言的山丘》（1992）組成王童的「鄉土三部曲」。王童企圖用這三部片記錄台灣現代史，涵蓋的範圍始於日治時代，止於1980年代末國民黨威權統治結束。若按時代背景排序，《無言的山丘》揭開三部曲序幕，描述日本大正時期（1912-1923）台日兩地金礦探勘者；《稻草人》居中，描寫太平洋戰爭快要結束之前（昭和時期〔1924-1989〕），是一部發生在貧困鄉村，圍繞著糧食短缺發展的喜劇；最後，《香蕉天堂》聚焦兩位笨手笨腳的國民黨士兵在戰後台灣掙扎求存的過程。四十年來，兩個軍人不斷改名換姓、假冒身分，都是為了能躲過政治清算，並在台灣建立一個家。

王童深入探究台灣史，實際上與認同問題密切相關。可能有人會說，王童之所以偏好本土題材，此乃他的老派背景使然，好以慈愛的眼光凝視台灣鄉下土包子，這樣的語彙可追溯至健康寫實主義。不過，王童跳脫師父李行、白景瑞的格局，他的鄉土三部曲絕對不只是帶有教化寓意的族群大觀。王童特別強調彈性認同（flexible identity）的「偶然性」（incidental）與暫時性運用，對政治一竅不通的勞工階級民眾來說，彈性認同使他們能在詭譎多變的環境底下存活。認同是1980年代末最舉足輕重的政治議題（至今依然是），幾乎每個新電影導演都必須處理這個熱門話題。侯孝賢的「歷史三部曲」聚焦在出眾不凡的台灣人士，例如被右翼政權（包括日本人和國民黨）迫害的藝術家、黑道、左翼知識菁英、作家。反觀王童，他傾向描寫飢餓農民、殘疾農婦、步兵、難民、妓女和精神異常的日本軍官。侯孝賢把認同議題視為個人良知、立場選擇的問題，可是最終，他順應了中國國族的規範。王童對認同政治的看法較為務實，他認為，認同取決於現實條件，跟吃、住並無不同。因為對無名小卒而言，認同只是一個讓自己存活下去的機制。在王童眼底，認同的源頭根本是個假議題，因為殖民文化層層疊疊，早已

構成錯綜複雜的橫紋肌理。他想捕捉的是活生生、混雜的台灣庶民史，而不是捲入政治爭論。在一段訪談之中，王童對此有如下的評論：

我想台灣是不同於中國的。台灣非常有趣，台灣是中國的一部分，但在1950年代時又很像日本，戰後它也接受了美國援助。台灣的文化很新，即使到現在，它還是持續更新。因此，它改變得很快。台灣受日本影響很深。我以前很愛看日本電影；以前也住在日式房子裡面。我有些朋友會講日語，我們的老師也會講日語，感覺彷彿在日本生活一樣，但台灣又不是日本。我是外省人，生活在台灣感覺像生活在外國。這種感覺很奇怪。當我來到這裡時，我覺得我好像是去到日本。但這裡又充滿中國人、中國式寺廟之類的東西。之後，美國士兵又來到這個島上。這個地方的複雜性讓台灣成為一個拍電影的好環境。世界上沒有一個國家像台灣這樣。不像韓國，因為他們痛恨日本，到現在還是恨。台灣和日本保持著友好的關係。這個國家很奇怪。⁴⁷

王童偏愛喜劇，所以他的歷史三部曲未能獲得評論人足夠的關注。誠然，王童的三部曲，在形式上確實不若侯孝賢三部曲那般嚴謹。王童擅以溫和的嘲諷手法呈現台灣農民，不過採用喜劇形式，很容易招致原始主義的批評。更重要的是，王童說過，《稻草人》部分靈感來自非洲波札那喜劇片《上帝也瘋狂》（*The Gods Must Be Crazy*, 1980，傑米·尤易斯〔Jamie Uys〕執導）。⁴⁸王童和尤易斯或許會辯稱，他們只不過對天真的原住民開些無傷大雅的玩笑，然而難以迴避一項事實：他們喜劇作品的前提係建立在殖民權力差異上。但也有許多台灣本省人認為王童的電影非常真切，片中描繪的情景，十分貼近自己的回憶。他們對鄉下懷有強烈的依戀，承認台灣鄉下確實落後，但對此又覺得無需過度感傷。王童另一部作品《自由門神》（2001，中影製作），片中刻劃的依然是他關注的憨陋小人物，這些人光憑運氣，居然歪打正著，佔盡上風。

王童的喜劇片獨樹一幟，辛辣而犀利，這些作品淺顯易懂，總能精準捕捉到台灣因陷入困境而出現的種種不協調。

召喚禁忌：萬仁

當印刷品遭到嚴格審查、電視節目也受到政黨掌控，電影是唯一傳達社會批判的媒介。⁴⁹

萬仁

自從1960年代國民黨政府推動健康寫實主義，台灣將電影定義成兩種模式：一是符合大眾口味，一是具教化啟迪之效；同時它也肩負兩項任務：獲得商業成功和追求藝術成就。台灣電影保有這種二元性長達二十年，這一切都要歸功由複雜的保護政策、苛刻的審查機制、嚴格的廣播和出版法規造就的封閉媒體市場。台製電影和電視節目雖然制式過時，卻擁有龐大的市場，更無須和進口影視產品競爭。到了1980年代，由於法規鬆綁，市場漸趨開放，這個原本足以支持本土媒體工作者的溫床，變得冰冷而陳腐。香港商業錄影帶挾著以炫目剪輯和快節奏敘事見長的電視節目，完全擄獲觀眾的目光。因此，新電影便是為了解決這個「危機」而產生的新興合作政策。新電影不只要贏回觀眾，更要提高國片整體製作水準——依然是老調重談，盼能在藝術和商業、政令宣傳和娛樂之間取得平衡。二者兼顧，到最後變成讓人精神分裂的苛刻要求，而萬仁則是另一個發現自己被困在二元性之中動彈不得的導演。

萬仁或許是政治企圖最明確、最不像作者導演的新電影導演。在政治層面上，萬仁勇於把社會問題赤裸裸揭露，所以，老是被審查機制找麻煩。他的作品橫跨多種主題、類型、風格，很難逕把作者導演模式直接套用在他身上。到2004年為止，他只拍了八部電影，每部影片風格迥異，沒有重複，我們不容易以慣常的評論步驟，來斷定他的作品。

〈蘋果的滋味〉曾在評論圈內喧騰一時，面對審查壓力，萬仁其實

比任何人更能體會箇中滋味。我們原以為，像萬仁這樣的藝術家，走過這一遭，應該懂得怎麼跟審查機制打交道，實際上卻不然。與其花心力應付體制要求，萬仁似乎更關心眼前迫切的議題。拍完家庭劇情片《油麻菜籽》（1983），萬仁再度因第三部作品《超級市民》（1985）遭國家審查機關盯上。《超級市民》的故事始於一位年輕少年到首都尋找失蹤的妹妹。在茫茫人海中，年輕人不斷尋找，鍥而不捨，沿途遭遇形形色色的城市邊緣人——騙子、妓女、龐克少女和瘋癲失常的流浪漢。電影揭示貧窮、腐敗、罪惡的雜燴拼貼，也戳破了現代化發展和都市繁榮的幻夢。

「搜索」和「拯救」的主題令我們聯想起約翰·福特（John Ford）《搜索者》（*The Searchers*, 1956）和馬丁·史柯西斯（Martin Scorsese）《計程車司機》（*Taxi Driver*, 1976）片中著名的禁錮敘事（*captivity narrative*）傳統。這兩部電影，雖然設定、前提皆不盡相同，但導演顯然把地點擺在第一位。在很大程度上，地點——美國西部與紐約市——的重要性掩蓋過劇中角色，地點才是全片的核心所在。無獨有偶地，《超級市民》也賦予台北核心的地位，而且是道德敗壞的源頭。少年始終沒有找到自己的妹妹，可是他決定留在台北。最後他步上妹妹的後塵，也被大都會黑暗地下經濟吞噬。

為了描繪城市潛在、神祕的魅力，萬仁再次造訪拍攝〈蘋果的滋味〉——《兒子的大玩偶》其中一段影片——的貧民窟場景。回想〈蘋果的滋味〉的開場：漸漸淡入一個廣角鏡頭，只見老舊雜亂的住宅區，周圍矗立著摩天大樓。這個黑白定場鏡頭確立了全片的基調，無論在視覺上或主題上皆然——不愉快的過去和台灣未開發時期的回憶。職是之故，貧民窟在此發揮視覺主題的作用——一幅呈現貧困第三世界台灣亟需美國援助的「奇景」。但是，萬仁犯了時序上的錯誤，導致他踩中電檢地雷。審查委員問：「明明是1980年代的台北，為何你把它拍得像是1970年代初的台北呢？」（指〈蘋果的滋味〉的場景）

〈蘋果的滋味〉引起保守平面媒體記者強烈反彈，中影政治監察部門對此感到憂心忡忡。為了回應外界不滿，中影要求插入標題，明確標

示故事發生的時間。因此，侯孝賢執導的片段就以「1962。竹崎」這樣的字句開頭。竹崎位於台灣中南部，是阿里山附近的小城鎮，鄰近區域在日治時代一度劃歸為森林保護區。⁵⁰插入標題使得電影劇情跟當時1980年代台灣的現實環境有了明顯區隔。萬仁的部分雖沒有明確標示時間，但是從將軍和美國大使館職員的對話中，我們知道時間清楚設定在越戰期間。此外，開場最後一個鏡頭顏色改變了：一開始是黑白的，接著漸漸變成彩色，同時鏡頭拉近，特寫用粉筆圈畫的身形輪廓，那是被美國汽車意外輾過的受害者。這個鏡頭由黑白變成彩色，就像侯孝賢執導的第一段影片的說明字卡「1962。竹崎」，是個時間記號，意指過去的某個特定時間點。轉換顏色，實際上起了緩衝的作用，像簾幕一般，區隔貧窮的過去和繁榮進步的現代。

在《超級市民》，萬仁不只舊地重遊，還在這個摩登台北城故事裡，重新塑造弱勢民眾。但《超級市民》畢竟不同於〈蘋果的滋味〉，它刻劃的內容不是過去的情事，當然也就失去了緩衝保險桿。片中對當代城市景觀的評斷，尤其是「族群景觀」(ethnoscape)，觸怒審查委員。其中一項缺失是，片中呈現了一個瘋癲大學教授，此角色乃是以真實人物為本。另一問題是，萬仁居然以台北市區某個以墮胎診所林立而聲名大噪的鄰里，作為全片的拍攝場景。新聞局邀來的兩位審查委員建議直接禁播，或是大幅修剪，才准放映。龍祥製片公司向新聞局努力爭取、交涉，最後《超級市民》總共挨了十六刀，才通過審查。⁵¹可是，萬仁鍾愛的角色類型一旦通通被刪除，整部片子就會淪為索然無味的暴露，而非強而有力的社會劇。影評人黃建業覺得萬仁太快向商業壓力妥協。⁵²

黃建業對萬仁的評論有幾分真切。就像王童一樣，萬仁為了迎合台灣本地觀眾的口味，最後選擇了「中間路線」來拍片。其他新電影導演的第二部或第三部作品，讓製片和放映商大失所望，包括侯孝賢的《風櫃來的人》(1983)和《冬冬的假期》、楊德昌票房成績十分難堪的《青梅竹馬》(1985)，以及曾壯祥的《霧裡的笛聲》(1984)。相較之下，萬仁的《油麻菜籽》和《超級市民》兩片在票房上小有斬獲。根據萬仁自

己陳述，他的取向跟新電影典範模式並不相同。從〈蘋果的滋味〉開始，他就想要拍出既能接近觀眾，又能讓他傳達強烈社會批判的電影。因此，他偏愛時事電影，認為這才是最有可能成就此一目標的形式。這些優先考量，看似符合商業電影的特長，也讓萬仁有機會和大公司，如龍祥電影公司，甚至與極度商業的徐克攜手合作；徐克當時代表香港新藝城。

據萬仁所說，當時的製片和發行商，其實跟中影一樣，對這批新導演既不安又期待。不少業界重量級人物，全都出席《兒子的大玩偶》試映會，藉機觀察新導演。放映結束後，電影投資人林榮豐（綽號Ebisu）邀萬仁去喝咖啡，並願意給他機會拍自己的片子。因此，萬仁下一部作品——首部劇情片《油麻菜籽》——就在喝一杯咖啡的時間內敲定，得來全不費工夫。⁵³林榮豐也支持其他年輕導演拍攝第二部新電影作品，包括侯孝賢的《風櫃來的人》、楊德昌的《青梅竹馬》。⁵⁴由此可見，在新電影運動早期（1983-1984），每個導演都有機會參與更商業化的製作。可是被體制吸納的經驗，每個導演各不相同。王童、楊德昌和侯孝賢全都回到中影，於1980年代拍出他們最傑出的作品。楊德昌完成得獎作品《恐怖份子》，獲得廣泛的國際認可，侯孝賢則完成了《童年往事》和《戀戀風塵》，使他成為國際能見度最高的台灣導演，而王童也必須靠不情願的中影出錢讓他製作「鄉土三部曲」。

然而，萬仁卻可繼續留在「非官方」電影系統內。由於《油麻菜籽》的成功，他的事業版圖得以擴展到海外，參與跨國合作。《油麻菜籽》是部家庭通俗劇，描寫一個名叫阿惠的女子於台灣戰後轉型期間心理成長的故事。隨著阿惠的家道中落，既存的父權也步向同樣的命運。當父親不再扮演負擔家計的人，母親逐漸反轉她的命運，從一位飽受父權婚姻凌虐的受害者，變成施虐於人的母權家長。阿惠原本對受苦的母親抱持著支持與同情，到後來，兩人的關係卻演變到凌虐的地步，阿惠困在孝順和獨立自主之間動彈不得。在這部女性電影，萬仁將母親的角色呈現得非常有趣，似乎暗示女性地位卑下，歸根結底，母親其實比其他因素更具殺傷力。

《油麻菜籽》成功的關鍵在於全片緊緊扣住女性的哀愁，尤其受到女性觀眾歡迎。因此，更多資源再次來到萬仁身邊，讓他拍一部屬於自己的電影。《超級市民》由龍翔和新藝城台北分公司聯合製作，當時坐陣新藝城台北分公司的不是別人，正是吳宇森。吳宇森不只擔任監製，更親自為這部電影剪接預告片。⁵⁵當然，有了香港這層關係，就意味著萬仁無法繼續保持在中間地帶。公司期待他仿效香港新浪潮，並把台灣新電影若干元素轉化成商業素材。對此，萬仁其實還沒完全準備好。所以當徐克負責監製萬仁下一部作品《惜別海岸》（1987），問題開始浮上檯面。萬仁希望維持他一貫的批判力道，同時把這部片拍成另一部探討青少年犯罪的時事電影，作為《超級市民》的續集。但徐克想做的是台灣版本的《英雄本色》，刻劃全島頭號槍擊通緝犯的驚悚動作片。《惜別海岸》描寫一個青少年逃犯，萬仁呈現的手法較為冷，但徐克希望加入更多槍戰場面，讓整部影片更加聳動。萬仁不願重拍，堅持把這部電影維持在社會暴露（a social exposé），而非單純的類型片。⁵⁶結果，這部電影在票房和口碑上雙雙失利，也成為萬仁1980年代最後一部電影。

《惜別海岸》成為萬仁真正的告別，告別了他和商業體系絕無僅有的合作，也告別了他在新電影中的作者導演地位。

回顧萬仁1980年代導演生涯，看到他企圖融入商業體制，又堅持只拍社會議題電影，這當中暴露的其實是新電影跟商業製作現實條件之間最典型的問題。新電影的主要特徵（本土主義、低成本、自傳元素、省略敘事、缺乏明星）跟大眾電影的要求，似乎很難調和。要把新電影元素整合進商業體系，機會其實非常多，可是，如欲把商業元素帶到新電影，就完全行不通了。因為新電影實在太脆弱了，很難顧及「外來的」想法，將它的敘事風格大眾化，成為大眾娛樂的媒介。所以電影創作者總覺得自己必須做出抉擇，要不獻身於作者電影，要不「出賣」自己，改走商業電影一途。夾在兩者之間，進退維谷，就是沒個解決的法子。即使是侯孝賢，也難以擺脫這樣的困境；1987年他執導《尼羅河女兒》，企圖兼顧兩者，可惜最後仍告失敗。萬仁下一部電影《胭脂》（1991，中影製作）同樣落入非此即彼的二元對立與困境。

當時，中影在新任總經理徐立功帶領下，推動一系列現代家庭劇情片，而《胭脂》正是其中的一部。⁵⁷這一批全新製作，另外還包括李安的「父親三部曲」：《推手》（1991）、《喜宴》（1993）、和《飲食男女》。然而，《胭脂》並未獲得影評人青睞，在商業回收上，更不值得誇口。這是因為萬仁再度困在自己的陰影裡；他想要拍一部現代版本的《油麻菜籽》，並將重心放在以前未曾著墨的部分，如種族、語言、階級背景、生活風格等等。他找來三位與角色類型十分近似的演員分飾：上了年紀的奶奶，以前是上海社交名流；身為室內設計師的母親；正值青春期的驕縱女兒。萬仁利用這三名女子，刻劃一個快速變遷的社會，並且暗示，女性比男性更有能力適應社會變遷。台灣島內的大陸離散人群，是1960、70年代最早遠赴北美、澳洲落地生根的華人社群，可是他們在台灣社會卻幾乎被遺忘殆盡。萬仁野心勃勃，想透過《胭脂》一片，復原大陸離散人群的面貌，可惜功敗垂成，充其量又把《油麻菜籽》的命題重複了一遍。他再度展現野心，想藉著不同族群、社會、性別，完整拼湊出戰後台灣社會全貌。但《胭脂》不同於《油麻菜籽》，該片再現的是一群位居台灣社會頂端的菁英階級，他們就算出亡台灣，家業依然繁榮昌盛。戰後，這批大陸移民拜裙帶關係和冷戰結構所賜，先是享受國內經濟高度成長，繼之又擷取跨國資本主義的豐碩果實。如此的政治察覺，萬仁其實了然於胸，所以當他在刻劃三位權貴女子時，總是保持著一段距離。加之，冰冷的視覺設計和彆扭的導演手法，以及萬仁刻意維持的距離，轉化成低調的敘事風格。《胭脂》原本該是一齣女性和解的通俗劇，可是全片冰冷、疏離的基調，顯然跟原先的預期有段差距。

時序進入1990年代，隨著國民黨終止威權統治，民主和本土運動風起雲湧，遍佈全島。此刻的台灣，跟〈蘋果的滋味〉那段日子已不可同日而語了，整個社會迅速開放、解禁，人們有機會重新檢視歷史事件。過去的政治異議份子逐漸獲得平反，特別是那些在白色恐怖期間遭極右翼、反共運動迫害的民眾。萬仁花很多時間鑽研這段歷史，1995年出品的《超級大國民》正是他多年來研究的成果。⁵⁸

片名看似脫胎自早期的《超級市民》，不過《超級大國民》一點都不像萬仁十年前的舊作。本片已失去電影產業核心的強力支持：拍片預算一半來自新聞局輔導金，另一半由萬仁自掏腰包。這裡，我們起碼看到新電影史兩個極大的諷刺：萬仁最具政治敏感度的電影，居然是跟國民黨執政的政府聯手共同製作。若無新聞局這筆資金，萬仁不可能完成《超級大國民》。第二個諷刺是：苛刻的政治審查雖已不復存在，但萬仁仍須面對另一項更嚴峻的阻礙——也就是台灣電影產業崩潰；1994年全台只生產二十四部影片，創下當時有史以來最低紀錄。國內電影產業低迷不振，根本沒有人願意冒險投資拍片，就算萬仁手上有這麼貼近時代的題材，他還是苦無金主。萬仁拍這部片子，對他個人風險實在太大了，好友柯一正導演特地跑去找算命師，請他取個吉利的片名。最後他們聽從算命師建議，在原中文片名之上多加個「大」字。⁵⁹

資金上的限制不必然會阻礙風格上的成就，過去已有很多電影證明金錢並非萬能。少了龐大的商業壓力，萬仁得以盡情探索，發展不同的敘事和視覺風格。《超級大國民》（1995）講述前政治異議份子許毅生的故事，萬仁採用十分克制的形式，來刻劃主角經歷幾十年監禁、重獲自由的人生。《超級大國民》以獨白配音推動全片的敘事，訴說老人內心的想法。透過追憶，許毅生吐露白色恐怖肅清期間他背叛同志的過往，罪惡感和懊悔使他無法融入現代社會，更妨礙他跟長期受苦的家人重新建立情感上的連結。已然解禁的社會，非但無法驅散歉疚的陰霾，對許毅生來說，現代社會毋寧是另一座牢籠，他終日在城裡遊蕩，不知該往哪裡去，亦無從展開全新的人生。最後，許毅生來到老友墓地，以令人鼻酸的綿長獨白，訴說內心的歉疚和身為倖存者的痛苦，儘管他存活了下來，卻處在痛苦過往和迷惘當下的人生十字路口上。

諷刺的是，本片內省式的敘事手法和緩慢的步調未必是票房毒藥，票房反應出人意料地成功。光是在台北，票房收入將近五百萬新台幣，超過侯孝賢的《南國再見，南國》（1996，240萬新台幣）、吳念真的《太平天國》（370萬新台幣）和楊德昌1996年的《麻將》（65萬新台幣）。⁶⁰ 票房不但叫座，也廣受各界好評，全台各大報紙總共刊登

二十八篇影評。⁶¹自從1984年的《油麻菜籽》以來，萬仁的作品從未獲得這般熱烈的注目。萬仁下一部電影《超級公民》（1999），循著同樣的模式如法炮製。他獲得政府電影輔導金的挹注，努力錘鍊後新電影風格，題材聚焦在政治與社會幻滅上。《超級公民》一片，完成萬仁的「超級三部曲」。

《超級公民》是部政治鬼片，全片的焦點圍繞在兩名幽魂身上——一個是政治運動者兼計程車司機，另一個是原住民，原先是建築工人，後來成了犯案的兇手。這位原住民由於長期飽受工地領班虐待，心懷怨恨，痛下殺手。最後，他被依法判處死刑，成了飄蕩的都市幽魂，跟計程車司機結為好友。計程車司機其實跟行屍走肉沒兩樣，他無法面對兒子的早夭，亦無法處理內心對政治運動的幻滅，過去曾多次自殺未遂。直到他結識了這名原住民幽魂，才終於在他的幫助下，結束自己的生命，獲得平靜。

無論在敘事或風格，《超級大國民》和《超級公民》對萬仁而言皆是重要的起點，一改過去老是在商業和藝術電影之間擺盪、游移不定，如今，自我否定的敘事和節制的聲音視覺風格隱然成形。在萬仁所有作品之中，這兩部電影把他最喜愛的修辭方式——諷刺與挖苦——演繹得淋漓盡致。兩片的中文名稱看似相同，不過在意義上仍有些微差別：

《超級大國民》側重國族屬性；《超級公民》強調公民形式。特意保留「超級」，表示萬仁對（偽）國族、首善之都台北和打造民主公民社會的集體努力，始終抱持著懷疑。這些現代國家和大都會「超級」公民，其實是某個時代的殘餘，在那個時代裡，集體做出勇敢的決定，堅決不再倚賴威權體制。可是威權一旦給推翻，他們原本盤據的地方卻完全失去了方向，而這些「超級」人物，就這樣被擱淺、懸置在「中介狀態」（liminal state）。

我們可以用歷史化策略（historicizing strategies）來分析新電影整體，也就是說，台灣藝術家和觀眾實際上是透過新電影來訴說以前被壓制下來的事件與議題。然而，萬仁卻是新電影導演之中，最難定位其風格的人。二十年來，他只拍了八部電影，產量如此稀少，部分因素在於

他專挑艱澀的政治題材。可是，當政治題材慢慢從當代公眾意識消退之後，萬仁的電影風格就開始分散，結果導致他把所有精力投注在美學創造上，或者，說得更準確些，鬆弛了想勸服觀眾的衝動。

結論

在最有野心的電影作品裡，新電影帶動新一波搶救歷史的行動，過去嚴禁涉足的本土歷史，而今電影工作者可以自由取材。直到1980年代，殖民歷史依然是碰觸不得的禁忌話題。這個政治議題由於事涉敏感，所以殖民統治和日本佔領只能在「自由中國」的旗幟下，或在中華國族主義和反共愛國主義的脈絡中，才可談論。接著，作家、藝術家、知識份子開始審視國民黨的惡行，深究冷戰期間國民黨和美國軍國主義攜手合作的過往。殖民議題於1989年《悲情城市》上映時臻至頂峰。隨著1990年代展開，修訂過後的歷史及過往傷痛，全都攤在陽光底下，這一切，逐漸化成社會、政治實踐。最後，國民黨終於變成「只是」一個政黨，一個財源富足的政黨。台灣進入空前的大轉變，變成一個完全開放的民主社會、仰賴跨國市場的資本經濟體。然而，文化解放的急迫性，卻在轉型過程中完全失去了優勢。台灣電影觀眾成為東亞地區最熱愛好萊塢電影的消費者。除了被稱做「我們的李安」之外，台灣人不怎麼喜歡看自家導演的影片，但實際上，李安是好萊塢一線大導演。侯孝賢已是國際影展的老前輩；蔡明亮在法國資助下，繼續拍攝跨國藝術電影（例如2001年的《你那邊幾點？》、2009的《臉》）。同時，新電影在2002年金馬國際影展中舉辦回顧展和論壇，慶祝台灣新電影屆滿二十週年。新電影也走入了歷史。台灣新電影導演刻劃和投身的一場場鬥爭，最終雖然告捷，卻也付出與全球市場脫節的慘痛代價。全球電影市場迄今仍由地平線另一端的某一處組織掌控著。

台灣新電影是一場以反霸權為目標的集體運動。一開始它並非如此。當時台灣觀眾十分著迷從香港、好萊塢兩地進口的影片，原本只希

望國內可以提供不同的選擇，吸引觀眾回流。卻萬萬想不到，它在短短幾年之內，引起熱烈的討論，更使得電影法規特有的暗箱操作冰消瓦解。萬仁的〈蘋果的滋味〉有如一枚信號彈，號召創作者、影評人、觀眾三方站出來，公開結盟。台灣文化遺產裡頭的老舊、保守措施雖已出現騷動，但尚未完全推翻。特別是1990年代有線電視台如脫韁野馬般快速發展之時，市場力量反而成為電影製作和消費的主要仲裁者。就如同黃春明描寫進口蘋果一般，新電影最後變得有點酸澀，不那麼甜，一旦嚐過之後，先前保證爽脆的口感允諾，並沒有真正兌現。

註釋

- 1) 華錦江。〈國片製作概觀〉。《中華民國電影年鑑：1984》。台北：中華民國電影事業發展基金會，1984。10。
- 2) 本屆亞太影展有五部劇情片和八部紀錄片參展，五十八名成員組成代表團隨行，在獎項上卻全軍覆沒，因為新的競賽規則改為「根據技術和藝術表現，而非主題或意識型態」，頒發獎項給個別電影，而非「分豬肉」般人人有獎。《中華民國電影年鑑：1983》。台北：財團法人中華民國電影事業發展基金會，1983。87。
- 3) 李安亦屬於這群因美國培訓而受中影矚目的導演們。製片廠（實際上即吳念真）邀請李安在新人政策下開始他的導演事業，但李安因需履行合約而回去紐約。D. W. Davis, "A New Taiwan Person: A Conversation with Wu Nien-chen," *position: east asia cultures critique* 11.3 (Winter 2003): 719.
- 4) 中影於1983年分配5,000萬新台幣，作為啟動接下來十個合拍計畫的種子基金。梁良編。〈電影大事紀〉。《中華民國電影年鑑：1984》。92。
- 5) 新聞局宣布，得到獎項的電影將獲得1,000萬獎金，而贏得任一提名的電影亦將獲頒150萬獎金。這顯示電影在台灣愈來愈單純以資本主義方法來運作，也可充當外交工具。同前。89。
- 6) 胡金銓《天下第一》的預算是新人政策預算（平均花費600萬新台幣）的四倍。
- 7) 歷史上，中影所有的拍片計劃都必須獲得國民黨文化委員會的批准，才能開工。此規定持續至1985年，宋楚瑜擔任委員會主席時才停止。藍祖蔚。〈電影大事紀〉。《中華民國電影年鑑：1986》。台北：中華民國電影事業發展基金會，1986。158。
- 8) 〈小小撒個謊〉。楊澤編。《狂飆八〇》。台北：中國時報，1999。132-40。
- 9) 《中華民國電影年鑑：1982》。86。
- 10) 黃春明。〈蘋果的滋味〉。《兒子的大玩偶》。台北：聯合文學，2009。
- 11) 楊士琪。〈兒子險些失去玩偶〉。《聯合報》。1983年8月15日。
- 12) 小野、吳念真、和萬仁於〈浪潮洶湧〉影片中接受訪談。《舊影重溫》。第五集。台灣公共電視台，1995。
- 13) 楊士琪被稱為新電影的「守護神」，熱情支持新電影導演們。她於1983年英年早逝，楊德昌隔年的作品《青梅竹馬》便是獻給她。
- 14) Tu Wei-ming, ed., *The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today* (Stanford: Stanford University Press, 1994)。本書絕佳示範了中國中心主義，或說文化國族主義。
- 15) Yvonne Chang Sung-seng, *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan* (Durham: Duke University Press, 1993)。欲更了解鄉土文學，可參考黃春明〈蘋果的滋味〉，和王禎和《玫瑰玫瑰我愛你》。
- 16) 小野。〈糊里糊塗的愛國者〉。楊澤編。《七〇年代懺情錄》。台北：時報出版，1994。126。
- 17) 小野於〈浪潮洶湧〉影片中接受訪談。台灣公共電視台，1995。
- 18) 小野。〈糊里糊塗的愛國者〉。124-125。
- 19) 著名的例子為唐書璇的《再見中國》（1972）。這部電影講述文革期間大陸青年偷渡至

香港的故事，卻因出現太多毛澤東、中國國旗的鏡頭，以及太多革命歌曲而遭禁。

- 20) 黃建業。〈1983年台灣電影回顧〉。焦雄屏編。《台灣新電影》。台北：中國時報，1988。52。
- 21) 同上。52。
- 22) 〈電影法第三十九條〉。《中華民國電影年鑑：1984》。117。
- 23) 《中華民國電影年鑑：1984》。86。
- 24) 小野訪談。John Lent, *The Asian Film Industry* (Austin: University of Texas Press, 1990), 86。
- 25) 萬仁訪談。John Lent, *The Asian Film Industry*, 84。
- 26) Davis, "A New Taiwan Person," 722.
- 27) 同上。718-719。
- 28) 侯孝賢、朱天文、吳念真之間的分工合作可參照《戀戀風塵》劇本。見吳念真、朱天文。《戀戀風塵》。台北：遠流，1989。47-48。
- 29) 《悲情城市》。年代製作，1989；LD版本。英語字幕由Stan Lai和Jia Peilin翻譯。
- 30) 當年若想找某個在電影院裡的人，可要求放映師在銀幕邊緣插入投影片，指名要找的對象。像是：「吳先生，外面有人在等你。」
- 31) 這部電影是《請問芳名》三部曲（1953-54，大庭秀雄執導）之一。亞洲流行的說故事方式以日本的舞台表演為主要範例，例如「落語」，是一種以三味線伴奏，一人表演的喜劇和諷刺劇；「淨琉璃」是以吟誦念唱為主的傳統文樂木偶戲；「寄席」則是指用來表演各種演唱、雜耍等娛樂的曲藝廳。這些都是日本表演藝術，在昭和初年盛行。
- 32) Joseph Anderson, "Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts," in Arthur Nollatti Jr. and David Desser, eds., *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*. (Bloomington: Indiana University Press, 1992), 259-310.
- 33) Chaoyang Liao (廖朝陽), "Borrowed Modernity: History and the Subject in *A Borrowed Life*," *boundary 2*. 24.3(1997): 236.
- 34) Davis, "A New Taiwan Person," 731.
- 35) 〈年度人物：虞戡平〉。《中華民國電影年鑑：1984》。77。
- 36) 黃建業。〈搭錯車——搭錯了什麼車？〉。焦雄屏編。《台灣新電影》。373。
- 37) 關於吳念真和《多桑》，請見Darrell W. Davis, "Borrowing Postcolonial: Wu Nianzhen's *Dou-san* and the Memory Mine." *Post Script* 20.2-3 (Winter-Spring 2001): 94-114. 亦收錄於Sheldon Lu and Emilie Yeh Yueh-yu eds., *Chinese-Language Cinema's Historiography, Poetics, Politics*. (Honolulu: University of Hawaii Press, 2005), 237-66.
- 38) 本書作者與王童訪談。台北，2002年7月16日。
- 39) 王童提到他和本土作家在1960年代的交情，那是在鄉土文學受認定為重要文學運動之前。王童訪談。台北，2002年7月16日。
- 40) 根據王童的說法，包括李行在內的幾位導演都很熱衷於這部小說。出處同上。
- 41) 出處同上。

- 42) 王童概論，「台灣電影精選系列」。台北：萬象圖書，1993。5-20。
- 43) 該年（1984）的電影年鑑並未包含任何針對此片的重要影評，僅有一篇非常短、印象式的速寫，由唐文標撰寫，收錄在焦雄屏編著的《台灣新電影》中（221-222頁）。同樣在這本書中，詹宏志〈台灣新電影的來路與去路〉一文評論了《看海的日子》（30頁）。陳國富對此片的觀察請參考〈香港沒有，台灣有〉。《片面之言》。台北：國家電影資料館，1985。220。
- 44) Derek Elley, "Taiwan Cinema," *International Film Guide* (New York: A. S. Barnes, 1984), 297.
- 45) 王童訪談。台北，2002年7月16日。
- 46) 同上。
- 47) 同上。
- 48) 同上。
- 49) 由本書作者與萬仁訪談。台北，2002年10月21日。
- 50) 片中也有一個時間上的錯誤，因為小丑身上背著的是《蚵女》的電影看板，這部片在1964年時才發行。
- 51) 萬仁訪談。台北，2002年10月21日。
- 52) 黃建業。〈超級市民〉。焦雄屏編。《台灣新電影》。台北：中國時報，1988。214-218。
- 53) 萬仁訪談。台北，2002年10月21日。
- 54) 這個消息由侯孝賢提供，他在台灣新電影二十週年的研討會上提到此事。台北金馬國際影展，六福皇宮。台北，2002年10月18日。
- 55) 萬仁訪談。台北，2002年10月21日。
- 56) 同上。
- 57) 同上。
- 58) 李亞梅等。〈超級公民的獨白——訪萬仁〉。《電影欣賞》。17卷，2期（1999年3-4月）：90。
- 59) 萬仁訪談。台北，2002年10月21日。
- 60) 旦蘭玉。〈1996年國片票房統計〉。《中華民國電影年鑑：1997》。台北：中華民國電影事業發展基金會，1984。35-38。
- 61) 羅秀蓮。〈影片類電影評論〉。《中華民國電影年鑑：1997》。181。

楊德昌屋間導覽

楊德昌是台灣電影中非常關鍵的角色，和侯孝賢的重要性相當。在當代電影中，以及在國際影評人對台灣電影的接受與彼此認知上，楊德昌和侯孝賢的作品分別位於辯證（dialectical）關係的兩端。雖然他們出生於同一年（1947），同樣是來自中國大陸的新移民，並一起開創台灣新電影，但他們的電影完全不同，包括故事結構和調度場景的方法。侯孝賢的作品雖然較多，但兩人都非常依賴長期合作關係，可以說，侯孝賢的方法比較仰賴直覺，而楊德昌則是下了許多工夫、細心計算的完美主義者。這兩位藝術家同時是好朋友，又是激烈競爭的對手。楊德昌努力自學，在西方累積了許多經驗，使他的電影具有明顯的國際化特徵，即使是在《牯嶺街少年殺人事件》這樣歷史感濃厚的電影中也具有一種大都會的特質。這部電影的視覺與敘事方法均非常新穎獨特，讓人充分看見對過往歷史和政治的懷舊，筆者稱之為「隧道視野」（tunnel visions）。

金字塔的尖頂

在新電影剛開始時，楊德昌被認為是一匹「黑馬」，他原本是工程師，半路出家當起電影導演，不太像是有辦法改變電影產業的主要幹將。他並非一個正統訓練出身的電影導演，一直沒有念完電影學校，但努力自學，也創作漫畫等影像藝術作品。¹楊德昌是一個品味絕佳的影癡，特別喜歡歐洲、美國的电影，當他看到德國導演韋納·荷索

（Werner Herzog）用自己賺來的錢，土法煉鋼地拍攝最早的幾部電影，他受到荷索啟發，於是走上同一條路。²不過，電影只是楊德昌廣泛美學興趣中的一部分，他不只喜愛藝術家和電影導演，也非常醉心於建築師貝聿銘、音樂家貝多芬、搖滾歌手巴布·狄倫、科學家愛因斯坦。對楊德昌來說，美學感性不只是情感表現，更像是科學計算。

為了方便理解，我們先把楊德昌的作品分成三部分：首先是早期的現代通俗劇〈指望〉（《光陰的故事》中的一段，1982）、《海灘的一天》（1983）、《青梅竹馬》（1985）和《恐怖份子》（1986）。之後的十年間，他拍了三部後現代喜劇，稍稍平衡了之前的沉重：嘲諷而充滿黑色幽默的《獨立時代》（1994）和《麻將》（1996），以及較明亮且充滿人性的喜劇《一一》（2000）。在這兩者之間，還有一部極為獨特、傑出的長篇敘事史詩《牯嶺街少年殺人事件》（1991）散落其間。楊德昌的作品明顯屬於藝術電影範疇，《牯嶺街少年殺人事件》之後的幾部晚期作品則完全採取獨立製作，遠離商業電影的人與事。這種近乎手工藝的拍電影方式，需部分歸功於楊德昌戲劇課堂上的年輕表演者，而這可能也是《牯嶺街少年殺人事件》難以找到足夠資金和製片的原因。

楊德昌解釋：「台灣的問題是整個市場生態破碎疲憊。這裡並沒有一群可供自由選擇的職業演員，你心裡可能有一個很明確的概念構想，卻很難找到符合需要的人員。比如說，你想表現的是真實性，那麼找到有足夠訓練和經驗的演員就很重要。」³其實，楊德昌在一開始時就難以適應台灣電影產業的做法。拍攝第一部劇情片《海灘的一天》時，他就發現自己很難和中影的工作人員溝通合作，使得後來他和商業製作漸行漸遠。

第一階段的電影有幾種特色，包括情緒上的壓抑、交錯進行的敘事、現代化城市冰冷如鏡面的氛圍等。《牯嶺街少年殺人事件》之後的電影確實較為明亮，從一種嚴肅的、傾向歐洲口味的現代主義，轉向一種嘉年華式的、卻充滿危險的世界地球村。從《獨立時代》中可以看到，台北暗藏著大量飢餓的英國人、法國人、美國人、日本移民，這些不同民族和華人雅痞、學生、商人夾雜在一起，台北看似可以替代成其

他任一全球城市（global city）。總結來看，楊德昌的職業生涯好似一座金字塔，越往上越頂尖：楊德昌早期以嚴肅的電影作品穩紮穩打，到了《牯嶺街少年殺人事件》達到頂峰，之後，往下滑進喜劇鬧劇，直到著地於後電影的網路動畫。

有人可能會立刻提出兩個疑問：為什麼把《牯嶺街少年殺人事件》放在最中間的頂峰位置？又為什麼最新一部廣受好評的《一一》沒有獲得同等的評價？

因為，《牯嶺街少年殺人事件》和其他的電影作品都非常不同，它的故事背景設定於1960年代早期，以史詩模式貫穿全片，使得這部片不同於較通俗、節制的《海灘的一天》、《青梅竹馬》和《恐怖份子》，也響應了侯孝賢《悲情城市》的全球性勝利。《悲情城市》解放了台灣歷史中被禁錮的黑暗面，大量描繪1947到1987年間國民黨戒嚴時期中的種種禁忌。《牯嶺街少年殺人事件》異於楊德昌的其他作品，內含特定的時空背景，改編自一樁1961年發生於牯嶺街的青少年殺人案，日期雖不確切，但從中文片名就能望文生義。電影本身飽含一種歷史厚度，能讓人正確地感知時代氛圍，領會到細微的歷史隱喻。楊德昌說過，他希望這部電影能作為討論台灣未來的背景資料，無論台灣將要獨立或統一。⁴說來諷刺的是，1991年東京影展上，策展單位為了避免激怒中國，將本片標示為美國／日本合製。⁵若回到電影美學本身，光是電影複雜的聲音和畫面，《牯嶺街少年殺人事件》就值得獨立出來研究。⁶此片比個人的自傳更深更廣，描寫一則啟蒙成長故事，更探索了在楊德昌那個時代和環境下成長起來的一位少年，其個人生命的形構與瓦解過程。⁷《牯嶺街少年殺人事件》呈現這種歷史特殊性，並結合自傳形式和「隧道視野」的構圖手法，此片不只是楊德昌個人的傑作，也代表台灣新電影的縮影。這部電影揭示了個人道德和社區共同體概念，影片最終，我們可以看見楊德昌潛伏於現代主義電影之下的人性道德教訓。

反觀另一部電影《一一》，它雖然也是一則道德故事，但並未出現上述那種結合現代主義的道德教訓。透過反覆循環的敘事和使人產生同

理心的角色，《一一》較像是一齣溫柔的當代家庭喜劇。本片始於一樁奉子成婚的婚禮現場，最終結束於一場葬禮。長達173分鐘的片長，開展出史詩的深度，卻仍不及導演版《牯嶺街少年殺人事件》240分鐘的長度。《一一》的各條劇情主線和支線都明確聚集在主角群身上，圍繞著他們的行為、目的，靈活鋪陳發展、解決衝突。《一一》的場景看起來都非常熟悉、家常且舒適，包括住家、辦公室等，因此相當適合西方觀眾。本片具有相當的舒緩效果，特別是電影配樂，視覺空間也充滿富裕的象徵：飯店、餐廳、音樂廳、豪宅等。儘管內在情緒騷動不安，但外在乾淨整齊的場所、顏色的配置、平衡的構圖和場面調度仍喚起一種寧靜的感覺。和楊德昌之前的電影比起來，夜市、後街小巷、狹窄的空間、罪犯巢穴等地景觀則完全消失。這樣的觀察只是為了方便區分，並非批評，反映出《牯嶺街少年殺人事件》本質的虛幻、甚至畸形。若用文學家做比喻，《一一》就像是英國詩人華茲華斯（Wordsworth），而《牯嶺街少年殺人事件》則像布萊克（Blake）。若要以台灣電影做類比，《一一》讓人想起健康寫實主義，而《牯嶺街少年殺人事件》則彷彿對歷史考究錙銖計較，像是患有強迫症的李翰祥。

先讓我們直接進入《恐怖份子》這部電影，重新思考本片的成就，以及它對台灣電影的國際聲望和後現代文化研究中的重要地位。

恐怖份子

整個國家空間的配置，不論公領域或私領域，都是建立在互相承擔責任、以及必然包含其中的相互監視此一基礎系統上。即使是國家君王，雖擁有至高無上的權威，仍活在對監督和群眾革命的畏懼中。

Andrew Wilson, *The "Ever-Victorious Army"* (1868)⁸

楊德昌的第三部劇情長片《恐怖份子》非常有名，此片被認為是一部出類拔萃的後現代電影。詹明信認為，本片的交錯敘事建立起一種獨

特的都市空間脈絡，如同一個個箱子堆疊起的成套空間，容納居住者的同時，也隔離、孤立了個人，而這正是整個後現代空間的縮影。⁹但是，空間中的格子（如玻璃、隔板）又組構了都市社交生活，使人與人之間有機會相遇，甚至延伸出意外的連結。《恐怖份子》採多線敘事，每個故事之間的連結看似是意外碰撞，卻往往造成身心傷害、恐懼、偏執妄想，或揭發醜陋內幕。整個城市與其說是萬惡淵藪，不如說是一種真空的管狀空間，不正常的、傾斜的人們散播混亂，像傳染病般相繼發生。如果詹明信認為《恐怖份子》中不斷升高的敘事衝突代表了一般定義下的後工業時代都會空間，那麼，另一種解釋這部電影的方法，就是研究人與人之間偶然發生的關係。這些看似尋常的人際接觸，其實混雜著交互影響的後果。儘管《恐怖份子》看似難以親近，但它事實上是楊德昌最容易理解的作品之一。

我們從《恐怖份子》開展出的遊戲（或謎面）視角切入，圍繞著不斷變換的人際關係來重新理解這部電影，這比詹明信說的地理政治的整體（geopolitical totality）要單純多了。¹⁰中文片名意味著「恐怖份子」，而非「恐怖主義份子」，電影本身可看成是一種混合類型，以犯罪驚悚片為主，中間又夾雜著三、四個中產階級的通俗劇類型。觀看此片的樂趣在於指認出每條情節之線、交錯的人物關係，以及不同類型的混雜。一條線索與另一條線索碰撞、產生連鎖效應，全片引人入勝、非常享受，它彷彿一個方塊填字謎題，縱向來看，符合香港的極商業化製片公司嘉禾的要求；橫向來看，又能回應中影的期望。電影劇本由小野和楊德昌共同撰寫（見第二章），但本片卻不是結合新人、低預算製片政策下的產物。《恐怖份子》不同於之前的電影，它造成票房大熱潮，迅速回收成本，連楊德昌自己也嚇了一大跳。¹¹以這部電影為分隔基準線，之後，整個台灣新電影就開始快速消失。1987年，包括楊德昌在內的超過五十名電影工作者，發出一紙台灣電影宣言，要求政府必須更加支持電影藝術發展，這個事件卻成為新電影消失的跡象。回頭看來，《恐怖份子》是楊德昌在商業製片體系中拍攝的最後一部電影，宛若新電影西下前看見的最後夕陽。在這之後，楊德昌以自己人脈和資源為創作

基礎，他和監製余為彥合作，成為一名完全獨立製片的導演、純粹的藝術創作者和技術師。

《恐怖份子》始於一個早晨：一聲槍響，接著警笛大作。這部電影開始於警車，也結束於警察出現，隨著警報器嗡嗡作響，衝往犯罪現場。警車鳴笛彷彿一聲悲嘆，比其他事物更引人注意，代表都市中舉世皆然的恐懼，也隱隱暗示著某種電影類型。開頭與結束這兩起事件，其實都是由一個詹明信稱之為「小白」(White Chick，歐亞地區用來稱呼愛惹麻煩的人)的女孩引起。她的行為間接地引發電影中所有的劇情支線，並催化了各式各樣的行為：犯罪現場攝影、改編自現實生活的虛構小說、造成兩對情侶分手、搶劫，最後更導致大開殺戒和自殺。整個故事的關鍵便是這位「小白」，這些行為其實都是「小白」不自覺舉動的副產物。高深莫測的「小白」可能就是故事的女主角，她在一開始被警方包圍時受了傷，因而遭母親禁足在家中休養，由於無事可做，她故意惡作劇，隨機打電話，任意指使別人行動。一開始，一位攝影師在她不知情的情況下，拍下她逃走那一瞬間的戲劇時刻，接著便開啟了一連串的意外效應和後果。

對於整部電影來說，重點在於這位攝影師和其他的角色如何回應「小白」的舉動，看似不經意的玩笑，卻隱然決定了命運。他們強化了恐怖效果，擴大惡作劇導致的小小意外，也利用她來改變自己和情人、同事的關係。對「小白」的回應舉動往往出於自我本位思考，寂寞、疏離的城市人曲解了她的意圖，不明白那僅僅只是無聊青少年用來消遣的隨機惡作劇，還以為是某種和自己切身相關的重大訊息。楊德昌電影中那些可悲、「有點令人厭惡」的角色像是住在監獄裡的人，失去理智般地狂亂抓取周圍的噪音，把它們當成是某種訊息，將隨機的徵兆視為一種奇觀。在女孩與母親的幾場戲中，從母親的反應看來，她似乎認為女兒是為了為難她才選擇去當流氓，但這反而反映了她對女兒一無所知。母親的心思沉浸在過往的感傷情節中，無力關心女兒；她將自己繃縛在懷念美國酒吧文化的鄉愁裡，其實無異於一個酒徒，也是一個毫無能力的人。其他角色的心智也同樣被無聊、寂寞侵蝕。攝影師、小說家、醫

生、警察，這些人都擴大解讀最初的訊息，原本可能是無害的舉動，但透過他們不斷重複、互相影響的連環行動，導致了難以預料的後果。這些都市人有一種盲點，一定要抓住、利用任何一個機會，也因此加速了都市網絡中的恐懼循環，彷彿不斷擴大、具有傳染性的漣漪效應。¹²

當警察和他的手下前往犯罪現場，伴隨著頭頂上嗡嗡大響的警笛，他們熟練地尋找掩蔽，看起來像個超級英雄。警察抬著頭，表情看來不耐，卻勇敢、無所畏懼。在劇情意義上，警察和「小白」應該是屬於同一個戲劇時空裡。最後，當他開著警車衝往飯店去阻止「小白」，他先是撞到一台停在路邊的車，再衝進去逮捕「小白」的同夥。但回到現實的時空，在影片最末，警察的好友（李立中）為什麼要選擇在警察宿舍的老舊浴室裡自殺？這是一個悲劇性的場景，卻也顯得相當荒謬，因為這個場景顛覆了先前李立中幻想出來的恐怖復仇場景及意義。而且，對於一個要轟掉腦袋的人來說，浴室實在不是一個合適的場地，或許李立中想要暗示他仍掌握某種權力，且應為自己失敗的命運負責。然而，一個老友在如此私密的場所自殺，這個事件對警察的附帶影響又是什麼？

醫生李立中一角或許是全片最悲哀的角色，因為他認為自己成功地扮演了丈夫和專業醫生的角色。然而，他卻失望地發現，事實並不是他想的那樣。他先是發現妻子外遇，也沒有注意到上司對於他出賣、抹黑同事的舉動感到非常不以為然，因此遭到了雙重打擊。李立中是一個在人際關係中用錯力氣的典型例子，可能突然間從競爭者變成失敗者。這種角色常常出現在楊德昌的電影中，我們常常看到一個活躍成功、對某件事深信不疑的人，內心充滿算計，操弄著朋友和敵人之間的關係，以擴大自己的權勢。最後，這些人往往發現自己才是被玩弄的一方，遭到更聰明、更有優勢的人取代。這些人精於算計，總是對外人擺出一副天真的臉孔，甚至連面對自己時也不曾卸下假面具。

《青梅竹馬》中，由侯孝賢飾演的軟弱無能的阿隆，也是像李立中一樣，處於一個超越理解範圍的世界。他厭倦了自己總是像小孩一樣被動，因此逞英雄介入女朋友的私事，最後在路上遭遇暴力事件，意外結束了生命。如同李立中，阿隆的死亡也有一種類似的荒謬戲劇性。

而《牯嶺街少年殺人事件》中的小四也是另一個有被動攻擊（passive-aggressive）人格的非典型英雄，而《獨立時代》中，有錢卻妄尊自大的阿欽，最後竟然反敗為勝，將了未婚妻 Molly 一軍。在《獨立時代》中，有一個畫面是阿欽按壓著被 Molly 打傷的瘀青下巴，這個畫面中有個非常有趣的呼應，就在阿欽後方的牆上，貼著一張卓別林（Charles Chaplin）的海報，卓別林擺出一付為愛情和金錢心傷的模樣，他們的姿勢完全一模一樣。阿欽和卓別林兩人外表看起來都很天真，卻都是不折不扣的贏家。另一部電影《麻將》中的紅魚雖是一個出身富裕的小孩，但對自己無法掌握事情感到非常挫折；他在影片結尾的野蠻暴行，表示處於較高階層的中產階級未必是專業殺手，更可能是毫無秩序的亂砍亂殺。《麻將》對經濟富裕的影響和族群特權階級提出質疑，認為儒家思想中的諸多倫理觀念會侵蝕人心。更重要的是，這樣的敘事結構強調突如其來的轉變，這是一個是非顛倒的世界，從主動到被動，從操弄到被操弄，約束和秩序都處於一團混亂之中，因此人心不再純潔。楊德昌在《獨立時代》的劇本中說道：「在這個世界裡，每個人都會被認為是偽善者。」¹³在這部電影裡，假借孔老夫子之名並不是為了建立一個互相友愛、行善的社會，而是一個相互監視的系統。

回到《恐怖份子》，在受到「小白」影響的人們中，小說家周郁芬和攝影師小強是最具優勢條件的角色，也是心靈最空虛的角色。他們都有非常優渥的經濟條件，攝影師是大戶人家的第二代，在等待服役的期間四處亂晃、虛擲時光。他們都有表達情感和意念的工具（寫作和攝影），也都因為突然給「小白」激起創作靈感，而失去了生命中最重要的人際關係（沒有愛情的婚姻和同居女友）。小說家周郁芬受那通命定的電話啟發，認為丈夫外遇，並把電話事件改寫成小說，轉化成一個吸引人的故事。作為一個改編自真實生活的虛構小說，這個故事足以採信，也夠格在文學獎中脫穎而出。對於周郁芬而言，「小白」的電話實是一石二鳥，既能突破寫作障礙，又能逃離一段被束縛的、了無生氣的婚姻。對於評論者來說，這樣的主題呈現了藝術和生活之間的對比，突顯出後現代和時間錯置的特性。影片重組二十世紀初期現代主義小說中

常見的反身性（reflexivity），但它也強調電影的選取和再現過程，與文字、攝影、電視相較之下，電影此一媒介的壓倒性優勢並不令人意外。詹明信稱之為「本體的首要功能」（ontological primary function），更簡單地說，這也是韓森（Hansen）和鮑德威爾（Bordwell）的推論。¹⁴

對於攝影師小強而言，「小白」像是一個從天而降的禮物，代表了崇拜的對象。他一直靜靜注視著他為「小白」拍攝的照片，更準確地說，她的照片蘊含純粹的創作潛力。鏡頭呈現攝影師偷拍少女受傷、拼命尋找逃生機會的時候，這種攝影的狩獵關係具有非常直接、戲劇性的張力。他捕捉到她面臨危險時的直接本能反應，這種生理上的「要戰鬥，或逃跑」的本能衝動非常吸引人，因為她外在的行為反應完全是不經思索的。攝影師租下她之前居住的舊公寓，在房間牆面上貼滿女孩兇猛表情的照片，這是一種試圖豢養她的行為。他把剛發生的犯罪現場照片填滿一個內部空間：一張從外面偷拍的照片、一隻不知是誰的手握住了一把手槍。當女孩進到這個房間，看見自己的大幅照片隨風展開，像戰利品一樣，貼滿了舊房間的牆面，她立刻認出這是一個陷阱，接著癱軟在地。表面上，她為自己製造機會，不但拒絕攝影師的要求，還偷走昂貴的攝影器材，實際上她卻心軟了，決定不敲詐攝影師，也不責怪他偷拍的行為。對女孩來說，最麻煩的是攝影師的報復行動。由於楊德昌對原子化社會、冷漠、掠食行為的研究，攝影師這麼做的動機似乎不強烈，但復仇是攝影師主動去找李立中的唯一原因，他告訴李立中，他無意間發現周郁芬和女孩之間的關連。不過，復仇還是一個奇怪的回應舉動，畢竟女孩曾經對他有恩。

針對這部最經典的楊德昌電影，總結來說，我們可以將《恐怖份子》中各式各樣的人際關係概括為一種背叛和「暗渡陳倉」。這是楊德昌最喜愛的一種方式，但它的表現方式並不是每次都很迂迴。他最近一部作品《一一》，片中的小小攝影師洋洋從背後拍下人們的後腦勺，再把照片拿給他們，讓他們看見自己的背後。和《恐怖份子》的攝影師偷拍「小白」的攝影畫面一樣，洋洋的拍攝主題也是偷取來的。同樣地，女孩也背著母親在家裡偷偷打電話到外界、製造災難，而接到電話的周

郁芬將此訊息扭曲發展成和出版商外遇的機會，這也是背著先生暗地裡進行。李立中則為了獲得升遷機會，轉而背叛醫院的同事。攝影師一開始先是讓女友覺得他背叛了她，雖然事實也是如此，但之後「小白」拒絕繼續配合他。因此，他轉而拆穿「小白」的把戲，揭發她對周郁芬和李立中造成的傷害。

這種背地裡進行的行為，包括朋友、情人之間的背叛、無法坦誠溝通，都會導致另一種意義的背叛，像是互相反射一樣，自動引發一連串行為反應。其中有些是對外界威脅的習慣性反射動作，有些則肇因於人與人之間日久漸深的裂縫。楊德昌的電影包含背叛的這兩種概念，可能是故意欺騙，也可能是毫無預警的突發狀況。電影中的角色可能出於好玩或為了某些利益，故意欺瞞對方，但那些舉動的後座力會彈回來，傷害到自己。李立中雖然想要陷害同事，但他最後被背叛了兩次，一次是妻子出軌，一次是老闆沒有讓他升遷。李立中跑去質問周郁芬，說出他心中的想法，並要求周郁芬跟他一起回家。而她的回答則相當具毀滅性，她說：「小說是小說，難道你沒辦法分辨現實跟虛構嗎？」李立中完全像洩氣的皮球，真實地表現出驚嚇的模樣，甚至比他自己自殺的反應還真實。在接下來的那場戲中，他發現他的事業生涯已經遭到無可挽回的打擊，類似的情緒反應又重複了一次。這兩段通俗劇般片段的手法，在類型和屬性上其實都是特別以犯罪類型電影元素來表現，尤其是當李立中開始轉為報復想法時。這場戲的開始和結束，都是標準的警察緝捕行動，逐漸深入中產階級已然扭曲的內裡。

這之中或許還有更深層的政治無意識和寓言式的再現圖像在底部運作：一個不重要的亞洲國家中的非主流電影正醞釀著小小的轉變，而這種轉變可能違反了全球電影體系的主要敘事模式。醫生李立中陷溺在完全的自我欺瞞之中，因為就算他想拒絕在婚姻或工作上再當一個受害者，仍然無法改變既定的結構。堅固的結構系統帶來高度壓力，人在其中沒有回頭路，一旦喪失了能動性，也就無法重建。此系統需要一種類似密碼的功能，讓李立中可以擁有一種「復仇的幻覺」，透過不同電影類型的語言，假想自己在發號施令，以提供一種虛假的補償。楊德昌表

現背叛主題的方式既雙重又微觀，充滿人的盲點和社會的虛假框架。在楊德昌下一階段的獨特作品《牯嶺街少年殺人事件》中，這種手法將更加明顯。

風格、整體與現實效果（一種中斷）

風格總是帶有特定的目的。在狹義定義上，風格是藝術作品在即將創造出來時，它的創作方式和其主題、敘事或概念上的意義有相互平行的關係。傳統藝術理論批評認為，在視覺風格的分析上，各種形式的整體、視覺形式和作品中的主題是綁在一起的。整體形式和其基本元素之間的關係不一定是有機的；物質的形式可能會擾亂或阻礙我們對意念的感受，甚至喧賓奪主，取代主題的傳統位置。現代主義的標準手法是各種元素互相交換、奪取位置，像是直接稱呼的疏離效果、反身性（reflexivity）、間離化（distanciation）、粗糙或淺薄的外在形式等。¹⁵即使是「形式與內容」有所衝突或抵觸時，或即使作品整體並未有機地運作，我們仍將整體感和其目的歸諸於藝術作品本身。一個不一致、不夠整體化的作品，在這樣互相衝突的情況之下，仍可以觀察到一種完整性。類似這樣的東西反覆出現在台灣新電影裡，雖然敘事並不清晰明確，卻促成了一種感知活動過程帶來的整體感。

電影史中有一種批評傳統，特別推崇一些可達到整體效果的特殊技巧。安德烈·巴贊（André Bazin）對於這種理論的論述發展最豐，他認為長鏡頭（long takes）、遠景鏡頭（long shots）和實景拍攝（real locations）能夠維繫銀幕和觀眾之間的關係，使觀者在感知上接近現象學所見的真實。這種批評方法的寫實基礎最終屬於心理學、道德、甚至是精神上的範疇，因為它事先預設了觀眾、導演和被攝場景之間的現象學整體。另一個現象學理論則早於巴贊，受到歷史唯物主義和蘇維埃的蒙太奇電影理論啟發，較能被感知且較具革命性。我們可以稱這個維爾托夫／艾森斯坦（Vertov-Eisenstein）傳統為一種關於觸覺的模型

(haptic model)，它可以催化視覺上的變形，成為一種動作、感覺的形式，最終是一種認知。¹⁶電影能夠揭示心理學、社會經濟生活等各個方面，但這個部分通常不會被注意到。透過困難、斷裂的觀影經驗，電影能夠強而有力地促成一種難以預見的新視野。商業電影中的敘事規範通常控管嚴格，使得導演很難開發電影媒介的潛力。習慣於古典敘事的明快步調、節奏和清楚解釋的觀眾，必須調整他們的觀影習慣，以適應更為心體相連、更有觸覺感受的電影風格。

楊德昌、侯孝賢、蔡明亮等台灣電影導演都相當精於長鏡頭和遠景鏡頭的風格美學，一開始可能使觀眾感到困惑，卻都挑戰了一般慣常的觀影習慣。觀看他們的電影是種整體的經驗，看似章法鬆散，實則相當稠密。尤其，蔡明亮的電影創造出一種幽閉恐懼症的感受，空間上雖然不明顯，但電影本身是不透明且密閉的。至於楊德昌，他的風格傾向於一種觸覺感知的模式，特別是《牯嶺街少年殺人事件》，而侯孝賢的風格似乎更傾向巴贊式美學。這些電影的內在結構和說故事的方法看似不符合有效的敘事規範，蘊含強烈的偶然性和隨機性，且隨著一種精確的、極重要的性質層層展開故事。畫框內的視覺構圖和每個鏡頭安排都下過一番苦工，刻意與商業類型電影語言中慣常使用的傳統手法（如懸宕、引起觀眾好奇心等）保持一定的距離。

寫實主義的特殊形式

就這些導演而言，他們的創作通常與主流電影的線性敘事差別很大。這種敘事模式以日常基礎生活為模型，是整體的、不以人類為中心的思考模式，過程中展現的不只概念，更可能是身體上的感受，引發認知和知覺上的轉變。地理政治發展（即詹明信所言「社會整體」）的歷史中會產生種種奇思異想，它看似迥異於日常中對於家庭生活、生存的考量，但仍然形成了人類困境的背景和載體。社會的宏觀結構無形無狀，要框取意義、加以界定，似乎非常複雜且遙不可及；個人思慮和社

會集體框架之間存在著巨大的鴻溝，個人很難參透理解，要在微觀經驗和宏觀結構之間找到連結亦相當困難。這些電影導演嚴正面對外在世界，標誌出人類現存的困境。他們的作品引起很大的共鳴，且在觀眾看完電影很久之後，這些觀影經驗仍會持續影響他們，可見作品的意義不只存在於電影世界之中。對某些藝術家而言，美學的框架可以幫助他們生成，或至少模仿對世界和其他作品的感知經驗。比如說，長鏡頭／遠景鏡頭是台灣導演表達意念的主要攝影手法。在一個長鏡頭內，時間同時以正面和負面的方式開展前進，不論鏡頭有沒有移動，鏡頭內的細節和構圖都會引發觀者主動察覺、產生連續的印象（一種「可能有其他細節」的感覺），但是鏡頭的緩慢節奏會讓觀眾感覺在等待，這種不舒服的感覺可能會轉化成保持距離的冥想狀態。換句話說，長鏡頭可視為一種訓練觀眾耐性的機制。

長距離遠景鏡頭可以有效地組合視覺母題和劇情的關鍵設定，使它們成為整體。在一部時間較長的電影中製造出抽離的效果，這種效果在楊德昌和侯孝賢的電影中特別常見。他們兩人都像畫家一樣，擅長使用靜止般的透視法構圖，但不同的是，楊德昌較傾向使用可放大景深的圓形循環式遠景鏡頭，在視覺上阻隔掉一些細節、或營造出一團漆黑的感覺。楊德昌的遠景鏡頭像是一塊凹面鏡，將視角和構圖往內縮；而侯孝賢的鏡頭則像是凸面鏡，像是種發散。具體細節的累積，以及對聲音、影像、事件的安排，可將整個觀影經驗提升至一種深刻的氣韻。我們可以稱這些導演為寫實主義導演，不過是特別的、獨一無二的寫實主義。有人會稱他們為現代寫實主義（modernist realist），可上溯至手法節制的寫實主義傳統。這種定義使新電影導演與德萊葉（Carl Theodor Dreyer）、小津安二郎、安哲羅普洛斯（Theo Angelopoulos）、塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky）、蘇古諾夫（Alexander Sokurov）、阿巴斯（Abbas Kiarostami）等人相提並論，也使他們與安迪·沃荷（Andy Warhol）、麥克·史諾（Michael Snow）、伊凡·瑞娜（Yvonne Rainer）等前衛藝術派別，以及所有專營間歇時刻及等待美學的電影導演成為同一種族群。¹⁷除了形式上的特質之外，在把台灣導演正典化的當代批評

論述背後，還有其他一些外部因素。

這些因素包括台灣本身在世界體系中的邊緣位置。台灣在世界上不被公開認定為一個國家，時時面臨國際的冷嘲熱諷和直接的敵意，不免對自身的處境感到悲情。數十年來，隨著海峽兩岸的政治紛爭和軍備競賽，這種敵意既是外部的，也是雙面的。自從強大一時的國民黨（也是台灣的國族政黨）強迫台灣接受外來文化之後，對政治產生的悲情就開始逐漸內化了。種族、歷史和語言上的差異使得台灣的公眾群體逐漸分裂，成為許多泛政治化、偏執的（常常是偏激的）小團體。另一個因素則是大家普遍擁有一種虛幻無常的感覺，或者可以解釋成一種全面性的暫停，意即：雖然經濟穩定、民主活躍、媒體解放，但台灣長期以來的信仰卻一直非常薄弱、不穩定，更不用說自信。無論你是台灣人、客家人、外省人、原住民或外國人，這種暫時的感覺使人戒慎恐懼，形成某種規範，變成人們可以依賴的唯一條件。進行電影創作的藝術家、知識份子和文化工作者都意識到這種暫時性，盡其所能地利用不斷改變補助方式和配套政策的輔導金，同時，他們也尋求國外資金和影展獎金。所有的主要導演，包括侯孝賢、楊德昌、蔡明亮都得到日本、香港、歐洲和美國的資金挹注。

國際資金挹注的後果之一，便是把視覺和敘事風格神聖化，與國際影展的品味共鳴，卻相對異化了本土觀眾和影評人。這樣的策略國民黨旗下的中影和台灣本身收割了國際上對特定作者導演和製片人的讚賞，卻同時傷害了本土電影產業。由於利潤較高，策重短期回收利差的院商和發行商，與意圖將台灣電影國際化的製片人背道而馳，將興趣轉向國外進口電影（大多是好萊塢）。1997年之後，國外進口的電影佔據了總票房的95%。¹⁸從圖表3.1便可知道，1982年開始，新電影的數量漸漸顯得微不足道。

表 3.1

台灣電影在總體華語電影（1982-1989 在台灣上映）中佔的比例

年份	華語電影（台灣／香港）	台灣電影	新電影
1982	318	144	1
1983	311	79	10
1984	266	58	11
1985	248	65	10
1986	235	71	10
1987	252	86	7
1988	339	58	7
1989	303	101	3
總數	2,272	762	59

在台灣上映的台製電影和香港進口電影數字引用自盧非易《台灣電影：政治、經濟、美學》（台北：遠流，1998），表IIb「台灣與香港電影（1968-1992）」。

然而，若將本土電影產業崩潰的因素歸咎於新電影，卻是個錯誤，因為，新電影只是一小撮贏得國際獎項的電影，佔出口電影數量還不到十分之一。因此，我們不難理解，為何在政府政策犧牲本土大眾、支持新電影的前提下，大家強烈感覺到菁英和大眾口味之間的分歧。我們可以說，台灣的國族電影（national cinema）內部有一種不連貫：本土的消費者被國際和地方上的娛樂潮流餵養，而逐漸被正統化的台灣作者導演的豐富電影內涵，則朝向國外輸出。在當代台灣電影中，《牯嶺街少年殺人事件》是內涵最豐富、且尚未有正確評價的電影之一。

本土歷史，史詩敘事

《牯嶺街少年殺人事件》（以下簡稱《牯嶺街》）是一部複雜、悲傷的電影，也是在一段相當艱困的時間裡拍攝完成的。1991年，已經處於谷底的本土電影市場繼續下滑。台灣製作的影片大多遭遇嚴峻打擊，在觀眾拋棄本土電影、轉向香港電影之際，台灣的電影年產量只剩一年四十七部（而香港在1991年有168部，其中有許多是和台灣的製片公司聯

合製作)。¹⁹侯孝賢《悲情城市》在兩年前獲得空前的成功，打破了台灣票房紀錄，也享譽國際影展，但對於楊德昌來說，這卻是一段伴隨著等待與不確定的時間，也是一段嚴苛的考驗。對於楊德昌的影迷而言，這段等待的時間相當漫長，自從《恐怖份子》廣受好評以來，他們足足等了五年。許多人懷疑新電影的下一步究竟是什麼？作為後解嚴時期解放運動的關鍵角色，《悲情城市》引起的動力是否能夠持續？而楊德昌能否交出一部像《悲情城市》這樣引起廣泛迴響的電影？楊德昌身為外省人，又是受西式教育的文化菁英，拍電影則大多靠自我訓練，他又要如何描繪台灣的黑暗歷史？總而言之，楊德昌的新作品並未使台灣影評人失望。就像《悲情城市》一樣，《牯嶺街》成功吸引了公眾的目光，也得到出色的評論，使人看見新電影在表達當代文化和歷史政治的重要性。²⁰

《牯嶺街》在台北上映了三個星期，獲得了總票房940萬左右的亮眼成績，²¹也得到1991年東京國際影展評審團特別大獎。不過，影展單位想刻意隱瞞這部電影的國別（參見本章「金字塔的尖頂」一節），日本集團Mico由於背後有政府的資金支持，因此在楊德昌開拍之前，就先投資了此片的國際版權，使得《牯嶺街》當時是以日本電影的名義參展。同樣的手法也出現在侯孝賢兩年後參展的《戲夢人生》上。雖然表面上是國際品牌，但《牯嶺街》的實際主題則相當明確地指涉台灣本土的歷史，內容描寫發生於1961年，一個善感的少年謀殺者的故事。如同《悲情城市》，《牯嶺街》將一則本土、個人的故事提升為非常精細的時空結構。

楊德昌對於本土歷史的詮釋彷彿是在回應侯孝賢，為長期壓抑的思想解開枷鎖。《牯嶺街》和楊德昌其他作品最主要的差異在於歷史的特殊性，這部電影交織著許多不同的線索，由家庭歷史串起，穿插著不同的世代和階級。台灣與中國、日本、美國之間的關係相當複雜纏繞，延伸出許多緊密的責任、同盟關係和相似性。概括而言，我們可以認同其中的中國元素為一種父權意識型態國家機器，這種中國認同試圖壓制代表恥辱的母性遺產，即日本殖民時期的殘餘。而美國則代表了青少年流行文化、高度的經濟成長和過度消費，它提供年輕人一個逃逸的出口，

彷彿進入無盡的夏天。這四個國家象徵著歷史與文化，處處在片中暗藏線索，並延伸到電影裡的各種道具：日曆、雜誌、衣服、飾品、傢俱、錄音機、唱片唱機、歌曲、交通工具、武士刀、帽子、棒球棒、手槍、電影、甚至是電力能源。在這個中、日、台、美政治角力的局面下，以家族史的方式呈現，男孩和同夥之間因為受這些物品吸引，擁有共同喜好，在課後結盟為一個個小團體。台灣電影文化的活力便在這種對不同文化忠誠度的相互競爭中、在貓王音樂和本地類型乏味的例行公事的拉扯中，戲劇性地展現出來。

構圖問題

視覺風格是透過怎樣的機制展現出來的？在《牯嶺街》裡，畫面的構圖原則便勾勒出了歷史的輪廓。楊德昌利用畫面的組織結構來表達歷史，他認為，景深和空間的安排是相互影響的。不同的感知過程在畫面中交會，這些意義的組成會相互抗辯，並隨著敘事支線不斷流動。敘事不斷開展、蔓延，而畫面上的安排卻刻意縮小動作的範圍，因此可以將焦點集中在畫面中心，如同一面凹面鏡般。

接下來的問題，便是如何視覺化各種歷史的、地理空間的線索，如何透過場景安排、鏡頭框取、剪輯模式，來開展一種視覺策略。首先，《牯嶺街》的視覺風格特色便是明暗對比強烈的打光方式。本片將學校裡的各種儀式當作基本前提，強化台灣1960年代時的中等教育規範，以象徵白色恐怖時期更龐大的政治壓迫。這部片雖然可以稱為一則寓言，事實上卻也不盡然如此，它以牯嶺街的少年凶殺案作為背景設定，但電影的內涵遠比事件本身更豐富。本片好比「望遠鏡」，放大觀看教育體制中的壓力、對人的掌控和管教，呈現戒嚴體制下由國家掌控的政權，甚至佔據了整面銀幕。校園中的政治自成一個小宇宙，學生賦予老大權力，漸漸形成一個軍事化、獨裁的文明社會。楊德昌透過主角身邊的日常瑣事，圍繞著他和身邊的同學、兄弟、父母、鄰居，就像一個鏡

頭以極其緩慢的速度拉遠，漸漸揭示了一個更大的世界，以及正在發生的種種事情。

隧道視野

隧道視野是《牯嶺街》中一種極為特別的構圖風格，透過遠景鏡頭中包含的拱門、門廊、窗戶，還有其他各式框架，形成所謂的隧道視野，讓觀眾在深度空間中更積極地去探索。楊德昌使用了透視法構圖，畫面中的線和交錯的平面就像是磁鐵一樣，將觀眾的視線集中到畫面中心的「熱點」上。在這種隧道視野裡，景框的周邊通常圍繞著黑暗，因為明暗團塊的對比，景深也變得更加明顯，甚至有時候會讓人不太清楚鏡頭和被攝物的距離和先後順序。即使是在較遠處，一扇透光的窗戶、一盞燈泡都會立刻吸引觀眾的注意力，蓋過較黑暗的部分。這樣的鏡頭安排可以穿透既定的空間，觀眾的視線可能會受到阻隔或相互交錯，在鏡頭內產生一種強烈的、向內集中的拉力，也在某些時刻篩濾出更大的社會政治層面上的象徵意涵，從而匯集觀眾的注意力。我們將這種鏡頭設定稱為「隧道的視野」，以下列舉並分析六個隧道視野的例子，排列方式從最簡單到最精緻複雜的鏡頭。

門廊：主角小四的夜間部學校是電影中的主要場景，許多動作都是發生在一個拱形的通道裡，或是介於運動場和走廊之間的一個門廊。校園裡的場景通常從外部以高角度（high angle）取景，新古典主義風格建築的柱子和拱門象徵著帝國主義殖民者的驕傲，彷彿在宣示亞洲各地建設的豐功偉業。這裡，透過維多利亞英格蘭式的建築，彰顯出日本帝國殖民的歷史意涵。在這些高雅、流動的空間中，人們在通道中穿插往來、在柱子之間進進出出，提供了一種動感。門廊此一空間將鏡頭前景從後景的校園中區分開來。

門廊在電影一開始就出現了，在接下來的片段中，門廊成為一個熟

悉的場景。這個空間將學校從鎮上切割出來，但仍保持著連結。小公園的男孩們在這裡閒蕩，用探照燈捉弄販賣香菸的年輕女孩，在隔壁念小學的小貓也會帶新玩意兒來這裡和大家分享。在接下來的一場戲中，小四、小貓和另外兩個男孩下課後從長廊呼嘯而過，隨即轉向角落，在門廊前停了下來。第四個男孩隨後夾著尾巴逃走，一個反拍鏡頭呈現他們的表情，長廊的盡頭被遮蔽在一片黑暗之中，彷彿洞穴中的老鼠。那裡一片漆黑，什麼也看不見，卻可以聽到一陣邪惡的笑聲。一顆棒球從黑暗中彈跳出來，彷彿吐出一口唾沫。前一場戲中，小貓在學校的棒球場打傷了小虎，現在這些人回來找男孩復仇。小四一群人看不見這些敵人，只能聽到黑暗中的嘻笑怒罵。門廊原本是熟悉的地方，現在卻變得非常不友善。楊德昌並未以鏡頭直接呈現打鬥場景，而是直接跳切到小四回家時，身上的衣服破破爛爛、沾滿血汗。

呈現建築的細節其實是一種擬人化的手法。門廊本身就像是一個角色，代表夾在兩派人馬中間的小明，在小四追尋小明的過程中抵抗著他。極端的光線明暗對比則創造出一種懸宕的效果，延後敵手現身的時間，遮蔽畫面細節，使接下來的對峙感覺更一觸即發。楊德昌以翻轉一百八十度的反拍鏡頭，呈現敵手隱身在黑暗中的畫面，觀眾的眼光也像小四和小貓一樣，使勁地試圖辨認出對手人數。由於刻意省略掉真實打鬥的過程，楊德昌將門廊空間帶給人的壓迫感完整地保留下來。此外，這個鏡頭看來像是要將眼睛吸入一個想像的恐怖洞穴般，讓觀眾產生剎那間的印象、強烈的恐懼狀態，使這個鏡頭的意義變得更加抽象。這種孔洞、鑽探的意象和隧道視野的效果，是楊德昌在本片畫面構圖的主要手法，但類似手法也可以在侯孝賢、吳念真、徐小明等新電影導演的其他作品中看到。²²

審問場景：在訊問父親的場景中，我們可以看到另一種隧道視野的例子。楊德昌先以交代背景的定場遠景鏡頭，拍攝拘禁張先生房間外面的一條長廊。張先生所在的建築是一棟廢棄的寄宿學校，在這層意義上，制度化的空間連結了張先生和小四的經驗。一開始的定場鏡頭中，

背景遠處有個男人拖著一對大大的塊狀物。到了後面的鏡頭，方向反轉過來，我們才看清楚這些是尚未切割的大冰塊。但大冰塊的作用和意義是什麼？接下來的一場戲，張先生從長廊上經過，他頭轉向右邊（景框左邊），從門口向裡面探看，不小心流露出驚訝的反應。下一個鏡頭，楊德昌切進他的觀點，呈現他看到的畫面：一個男人背對著鏡頭，坐在大冰塊上不停地發抖。張先生停頓腳步，轉頭看向右邊，鏡頭又呈現他的視線，所謂的隧道視野在這裡變成了T字形。由於不小心瞥見別人被拷問、折磨的場景，張先生嚇壞了。這條長廊出現分支，延伸進一個恐怖、私密的空間。

撞球場：二一七太保幫的巢穴位於一間長方型的房間，裡面有兩張首尾連接的撞球桌。在這個狹窄空間中，大哥山東（也就是殺死Honey的人）掌控了全局。山東的手下騷擾老二（小四的二哥）或其他人時，他就靜靜地坐在一旁吃東西。他身邊有個叫神經的女孩隨侍在側，使他看起來有種令人尊敬的幫派大哥風範。²³山東坐在撞球桌一端，桌子位於中間，其他角色沿著桌緣並排，他指揮著現場，背景遠處可以看見房間的大門敞開，正對著街上來來往往的人群。由於突如其來的停電，這個房間陷入一片黑暗，接著神經點燃蠟燭，使得這個空間看起來更加扁平而稀薄。在一整片黑暗之中，閃爍的燭光為這個空間增添了一抹怪誕、彷彿要舉行某種儀式般的氛圍。這種陰暗的光影讓二一七太保幫眾看起來更形脆弱，敵對的幫派似乎很容易在颱風夜裡滲入，為Honey的死亡索討殘酷的代價。

在撞球場的隧道視野中，視覺焦點匯集於山東這個角色身上，他是幫派的老大，代表整個空間中的惡，就像是小四學校門廊裡那種可見的黑暗。透過小四拿著手電筒緩慢移動，巡視這個空間，我們可以一一看見這場針對二一七幫派的血腥攻擊行動中的細節。嚴謹精確的鏡頭、低限光源的攝影，畫面時時閃現小四和山東手上握著的刀反射的銳利光芒。

暗巷街道：小四用球棒攻擊了教務處、遭學校退學之後，在一個沿黑暗牯嶺街而下的推軌鏡頭裡，我們又看到另一種隧道視野。鏡頭呈現出的街道看起來像是隧道、洞穴或電梯井的內部，但先前門廊的空間配置讓人聯想到舞台前景，像是一個要通往黑暗、險惡洞穴的入口。上述的第二個例子（審問場景）則將觀眾放置在一條長廊旁，緩緩滑向無法言說的恐怖。岔開的門廊、走道，一扇扇打開的門通向無人知曉之處；這樣的構圖強烈指涉了制度化的機構，如學校、監獄等，代表強制執行生、心理規訓的地方。由此可見，楊德昌的構圖策略和敘事模式之間有一種相互平行的關係。

在這裡的街道場景，推軌鏡頭緩緩跟著小四和父親移動，他們正牽著腳踏車走路，一邊思考剛剛發生的事。有限的光源一團團地點亮黑暗的街道，延長了整個景深。途中，小四和父親行經一個正在叫賣的小販，在黑暗中對著他們大叫。畫面中的光線、聲音、形狀勾勒出一個陰暗朦朧的世界，似乎必須靠著觸覺與記憶，在黑暗中摸索才得以通行。畫面安排上營造得相當成功，觀眾先看見細碎的光線，接著是聲音，最後是更多形狀不一的人或物從他們身旁經過。昏暗的光線中，畫面一直維持深焦攝影，直到叫賣的小販已經變成遠處的背景。這個鏡頭如此簡潔有序，但和學校裡具壓迫感的門廊，以及張先生審問場景中用來拷問嫌犯的房間比起來，街道的空間卻不夠有張力、不夠吸引人。畫面中也看不到撞球場那種可以延長空間感的透視法構圖。此處的隧道視野重複之前的設定，小四和父親白天時也走過同一條街道，觀眾的眼睛更自由地漫遊在這條日常生活中從學校到家裡必經的路徑。不只小四和父親，母親和姊姊也會走這條路，張先生被抓去審問之後，她們就邊走邊討論家中的宿命。這裡，同樣的場景模式再一次連結了小四在學校遇到的麻煩和父親遭警備總部抓去審問的事件。小四和父親在夜晚走過街道時，觀眾已經經歷了這條路徑兩次。

小四救援雜貨店老闆胖叔一景中，他騎腳踏車經過陰暗住宅區的鏡頭裡又出現了另一種隧道視野。小販一如往常地做生意，叫賣聲劃破夏天的深夜。當小四經過胖叔身邊，攝影機在胖叔身上停滯了一會，他醉

步蹣跚地走過街道，一邊咒罵著什麼。接著，胖叔在一盞路燈下止步，然後從景框左邊出鏡，小四跟著出現，楊德昌在此維持著足夠的光線，讓觀眾看到小四騎著腳踏車折返回來。小四思考著要如何行動，看來像一個強盜，顯然很想報復胖叔對家人的刻薄態度。下一個反拍鏡頭，胖叔先是和小販趙班長聊天，然後又開始小便。鏡頭再切回小四，我們看到他手中拿著一塊石頭。小販一邊嘲弄胖叔，一邊踩著腳踏車離開了。小四拿著石頭往鏡頭深處移動，胖叔突然跌倒在地，對小四的迫近異常驚恐，口中警告著，叫他不要過來。突然間，胖叔心臟病發作，掉入遠處背景的一條溝渠中。小四丟掉手上的石頭，衝上前去救他，並大聲呼叫趙班長來幫忙。胖叔的心臟病發和小四的救援行為使家裡的運勢大為改善，但從這場戲的設定，觀眾看到的絕非善意，而是一個攻擊的舉動。

推軌鏡頭使楊德昌的隧道視野看起來有一種強烈的暫時感。事實上，任何一種推軌鏡頭，不論往前推進或往後退，都會構成一種想像的隧道感（試回想侯孝賢1986年的《戀戀風塵》開場鏡頭，火車從黑暗的隧道裡浮現）。透過不斷重複類似的鏡頭，給予觀眾一種例行、頻繁的感覺。不斷繞圈的叫賣小販熟知每個路上行人的名字，這種分散的空間模式也讓人可以悠閒地自由探索。但若和更對稱的、凹面鏡般的構圖比起來，這種說法只是一個推論。要推動、建立一個三度想像空間，需要較多時間，並累積形成一種更大的歷史和空間深度。就像學校裡的門廊一樣，楊德昌的隧道視野連接到過去的歷史，也連接觀眾和故事內容。最後，鏡頭本身就像是跟著角色不斷移動，一同繞經那些黑暗、封閉卻感覺熟悉的空間。

電影學者大衛·鮑德威爾（David Bordwell）曾以侯孝賢為例，分析過影片中的平面、梯形場景空間，而楊德昌透過圖像或空間的配置，以各種方式刻劃特殊的時間感，將隧道視野的立體深度從平面空間中區分出來。²⁴楊德昌的電影中有許多平面設定，常使用一整團黑暗的空間、或畫面之外的空間，來製造好奇的感覺，例如小四在有錢人家少爺小馬家的日式大廳前與他碰面。鮑德威爾曾對侯孝賢的場景設計進

行很好的分析，他認為侯孝賢與歐洲默片導演有相似之處，由於畫面中充滿重要的情節和訊息，畫面安排得很精確仔細。而且，圖像的內容隨時間推進一再改變，需要更多解譯，因此特別需要一段完整的時間。鮑德威爾的分析集中在固定長鏡頭上，說明像侯孝賢這樣電影語言豐富的導演，如何提出鏡頭的連續性問題，以及集中觀眾注意力的方法。不同於侯孝賢，楊德昌電影中的隧道視野具有強烈的內聚力，透過光線、聲音、形狀、顏色的連續性，同時也透過中斷、干擾，將觀眾的視線集中進入更深邃、凹面鏡一般的構圖。對景深和畫面安排的感知過程可以是對稱、內聚的，也可以是不對稱、分歧的。隧道視野將影像呈現為一系列「想像的窗戶」，不論是在單一鏡頭中，或是透過視線和類似動作將數個鏡頭連接起來，都可組成一個管狀或漏斗狀的空間。鮑德威爾的梯型舞台空間概念較平面、圖像式，因而具有共時性的特質。他的分析強調的是鏡頭的長度和其中的時間性運動，導演如何根據現場情況，在鏡頭中做出調整。²⁵但這種分析並未說明觀眾感知過程的時間性運動如何深入內心的黑洞空間。如同張先生對小四開玩笑說：「記住，中間有洞的東西都很麻煩的。」（“things with a hole in the middle brings headaches”）* 而小四年紀尚輕，難以了解其中涵義。

學校：電影開頭一場夜校裡打架的戲，以四個鏡頭為一組，透過人物移動和鏡頭運動，使畫面充滿動感。幾個角色奔馳過走廊和通道，產生連續的結構，給觀眾預料之內的感觉。第一個遠景鏡頭呈現兩層樓的校舍，中間連接著樓梯。二一七幫派的男孩們衝上去時，楊德昌也將鏡頭往上搖，我們從一扇透光的窗戶看見他們奔上樓梯，接著是另一扇更高的窗戶。小公園幫的男孩們緊追在後，楊德昌以左右橫搖的遠景鏡頭，拍攝他們在拱門、廊柱間拿著手電筒穿梭的身影，閃動的光線和人

*譯註：這句台詞在電影中是廣東話，原本的粵語字幕為「沒春袋的都是好麻煩的」，「春袋」在廣東話中是陰囊的意思，意即女人都很麻煩。英文字幕將之譯為with a hole，作者把這句台詞和對隧道的洞的空間分析結合起來。為免讀者混淆，特此註解。

的影子交織在陰暗的廳堂中。叫囂、動作、光影從一排黑暗的窗戶中一起迸發出來，接著鏡頭移到學校裡面，我們看見兩隊人馬在黑暗的廳堂和樓梯間正面交鋒。

接著，一個遠景鏡頭從走廊的盡頭往對面拍攝，呈現小四猶豫地站在那裡，教室裡的燈忽然開啟又熄滅。教室裡，小四匆匆瞥見了小明，小明當晚和滑頭在一起，算是背叛了小公園幫的老大Honey。但由於教室內太過黑暗，一瞬間的閃光並未使小四看清楚對方的模樣，無法確定是誰在那裡。事實上，後來的劇情裡，一位叫小翠的女孩假裝承認那天晚上和滑頭在一起的人是她。掉包女朋友、製造不在場證明等細節都含有重要的意義，因為小四也即將成為小明的男朋友之一。更重要的是，電影中不斷重複黑暗、看得見與看不見的母題，雖然在黑暗中點亮一盞燈，但照亮不等於看見，甚至和眼盲差不了多少。

片中的光和台灣1960年代的物質條件有密切關聯，如同撞球間常常停電、光線在校園中不斷閃動，都傳達出某些意義。由於電纜系統不可靠，停電、燈火管制時常發生，揭示了第三世界國家的情況，即一個反覆無常、腐敗的威權建立的基礎設施。值得注意的是，二一七幫派的人看來若無其事，在停電之後點燃蠟燭，繼續談論事情。燈泡閃爍不定，然後又恢復供電，但是人們早就習以為常，甚至有種異常的平靜。楊德昌在《牯嶺街》中使用的打光方式最獨特的性質是，它超越了寫實，傾向一種更強烈的、本質上更表現性的方式。例如在前面的教室裡，燈突然打開、又立刻關掉，雖然我們可以看到一個特寫鏡頭呈現小四的手正撥弄著開關，而且他在家裡也會做同樣的事情，但這道突如其來的閃光仍然缺乏合理的動機。接著，小四抱怨他的視力越變越差。他的視力不好，一直想知道究竟是哪裡有毛病，然而，外在的光源能夠讓他看得更清楚嗎？教室中的閃燈原本可以解讀為一種信號：乍然出現的光明，就像一通深夜中的求救電話，釋放出某種訊息。但是，此處的閃燈卻沒有任何信號功能，只是小鬼們閒來無事的惡作劇。小四原本可能以為，照明意味著啟蒙和理解，但這裡的他彷彿被矇蔽雙眼，如同身處於陰暗的住宅區。這部電影裡，越多光明反而可能製造出更雜亂、無

方向感的感覺：「在充滿陰謀的情節中，認知的功能就像是閃光般忽明忽滅，是一種接續發生、潛意識般的視覺暫留影像。」²⁶光線像炸藥一般，開發了潛在的意義，在原本應該是講述謀殺、有明確結局的故事中挖掘出更多可能性。當一隻手伸出去，啟動開關，疑問和陰影反而在此時降臨。

保健室（連結的隧道）：為了治療假性近視，小四正在學校保健室中等護士進來打針，趁著空檔，他沉浸於扮演牛仔的幻想之中。這場戲以四個鏡頭漂亮地說明這個空間：（見示意圖 3.1-10）

1. 中遠景鏡頭：出於無聊，他試戴上醫生的帽子。教官走進來，尋找護士。他不理會小四，逕自離開，從右邊出鏡。小四用手做手槍狀，在他身後指著他開槍。小四站到牆上的鏡子前面，檢查自己的模樣。他轉身，然後旋轉180度角（圖3.1），再次對著房間內射擊（動作連戲）。
2. 中景鏡頭：小四站在窗戶前面（窗外有拱門），再次轉身，對著鏡頭做射擊動作。他看見某個人（圖3.2）。
3. 中遠景鏡頭：小明站在門口（圖3.3）。
4. 中景鏡頭（和第二個鏡頭相同）：小四脫掉帽子（圖3.4），小明走進景框內。兩人都轉向側面，站在窗戶前面對彼此。他們開始交談，他為她戴上帽子（圖3.5）。他微笑著，她也報以微笑。

門框限制住兩人，也讓觀眾能同時看到門內外的空間。因此，小四看到小明突然出現時，才會如此驚訝。由於天花板很高，加上背景看起來都非常相似，這個空間感覺上不太像隧道，反而比較像是迷宮。不論他轉向哪邊，小四看起來仍像是處在同一個房間、同一個位置。白色的牆壁、等間距的門窗，使得房間看起來像一個個盒子，可以相互調換。這是因為楊德昌的取景角度，將旋轉90度角的鏡頭剪輯在一起，刻意讓畫面保持平面感。當護士和醫生走進保健室（第五個鏡頭），楊德昌

改變了角度，將鏡頭旋轉45度，打破了原先的平面模式。透過這種視覺上的變奏，楊德昌表現出兩人之間的親密時光也隨之畫下句點（圖3.1-3.5）。

這場戲表現了小四和小明之間較單純的互動，之前也有一場兩人在保健室裡的戲，當時兩人的互動較不直接。該場戲中，前兩個鏡頭以怪異的方式連接，如下：

畫面：遠景鏡頭，透過打開的門，看見小明和醫生正在交談。

聲音（畫外音旁白）：話題圍繞著青島、中國和德國人蓋的下水道系統（「妳不管這個下多大的雨……」）。

楊德昌在此處故意對觀眾賣了個關子，因為觀眾可以看到小明對醫生說話，耳朵裡聽到的卻是別的聲音，和畫面有所衝突的對白。這個鏡頭的音畫關係讓我們聯想到1980年代晚期其實相當盛行的錄音方法，台灣的電影聲音製作技術彷彿大倒退，像是在玩對嘴一般。直到下一個鏡頭切入，我們看到教官和護士一起坐在隔壁的房間，才發現那些對話其實是發生在他們之間。這是刻意製造的音畫不協調。電影中，教官對護士相當感興趣，想要給她一個好印



圖3.1 小四用手做手槍狀，在醫生身後指著他開槍，然後旋轉180度角



圖3.2 小四站在窗戶前，戴著帽子，再次轉身，對鏡頭做射擊動作



圖3.3 小明站在門口



圖3.4 小四脫掉帽子



圖3.5 小四為小明戴上帽子

象。身為從中國大陸來的新移民，他可能想要找個妻子，因此並不在意她出身較不發達的東部，護士談到她的家鄉位於後山東海岸、充滿原住民的花蓮。正因為這樣，教官拼命地誇耀青島現代化和舒適先進的設備。護士接著抬起頭，看向左側畫面之外，叫小四先回去，下次再來打針。第一個鏡頭是音畫不協調，從第二個鏡頭到第三個鏡頭，則透過護士的視線連接起來。第三個鏡頭是一個中景鏡頭，呈現小四站在門邊，接著鏡頭略微移動，我們看到小四透過另一扇門看向畫面右側之外的空間，推測應該就是小明和醫生交談的房間。接著他轉身，轉回鏡頭前，慢慢地從門口走出去，經過一面鏡子，戲劇性地突然停住，又轉向右邊。畫面左邊可以看到鏡子兩次反映出他離開時的身影（圖3.6）。

第四個鏡頭是一個複雜、華麗的鏡頭重構（reframing），分成三個部分：鏡頭先呈現門口，那裡空無一人，是小四先前稍微停駐的地方；小明從門口走出來，走向攝影機的方向（圖3.7），接著從畫面左邊出鏡（圖3.8）。鏡頭彷彿要刻意把她推出景框外，略微往右移動，成為一個白色門板的特寫鏡頭。畫面就停在這裡，只能從發亮白色油漆的反射中看到兩個模糊的年輕身影，窗戶透進的亮光使兩人身影的輪廓暈染開來

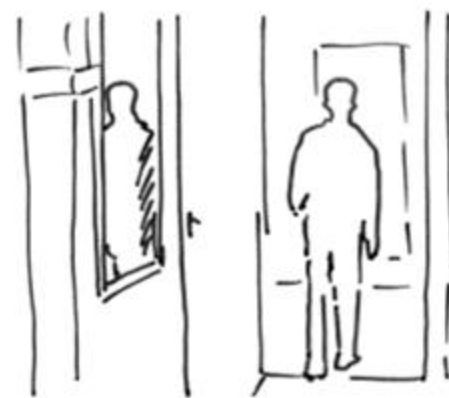


圖3.6 小四從門口走出去，鏡子反映出他離開的身影



圖3.7 小明走向攝影機



圖3.8 小明從畫面左邊出鏡



圖3.9 窗戶外只看得見兩人的模糊身影，小明說：「你怎麼沒有來？」



圖3.10 兩人持續對話，但是換了話題

(圖3.9)。畫面之外，他們小聲地談論著小明的試鏡：「你不是說要去看我試鏡的嗎？你怎麼沒有來？」他們的親密對話持續了一陣子，表示兩人之間的祕密關係有所進展。接著，鏡頭又重新構圖，將兩人放回景框之中，他們持續對話，只是換了個話題(圖3.10)。他們的音量較為提高，隨著他們走下樓梯，鏡頭也往左橫搖。

第四個鏡頭將兩人推到畫面之外去交談，構圖和運鏡相當複雜。它引起觀眾對這個鏡頭的好奇心，迫使觀眾站在偷窺者的位置，就像學校教官在執行公務一樣。²⁷教官的工作是督促學生，檢查他們的行為舉止是否符合禮儀與紀律，但他自己卻常常忙著和護士聊天。而且這所學校不是男女合校，男學生與女學生必須隔離開來。這個鏡頭也可以是一種炫技，強調導演和攝影師的純熟技巧。若順著隧道視野的概念，這個鏡頭亦可視為之前反覆出現在片中的交錯走廊、制度化空間配置的變形。這是一種便於監督、舞台般的空間配置，由於兩個角色需要祕密地進行戀情，因此楊德昌刻意使用這種監視般的鏡頭。值得注意的是，片中的偷窺、監視不完全指涉制度化的威權，比如說小四和小貓也很愛跑到學校隔壁的片場鬼混，從高處往下窺視。

上述這個場景強調了細節的選擇，人物的動作並沒有合理動機，彷彿是不得已、或一瞬間的選擇，讓觀眾感覺碰了一鼻子灰。這個鏡頭彷彿在說：「身為教官(或電影導演)，你被禁止進入他們的互動。你只能知道這麼多，不能再多了。」也或許，這個鏡頭想要傳達一種意外和偶然的感覺，由於教官暫時鬆懈工作，沒有善盡監督職責，才使他們有機可乘。這個鏡頭對細節極為苛求，甚至過分干擾，但也有一些分散的效果，像是音畫不協調，或鏡子兩次反射小四的身影。這種分散效果具有辯證效果，因為它打破了兩人戀愛關係的中心性，間接揭露了對這場戀愛的質疑態度。此鏡頭表示：這對年輕戀人之間的互動、甜言蜜語本身就是一種分心，而這個場景中「真正的」重點在別處，可能是門、是景框、或是一種隱約的阻礙，也可能是某種觀點。

小結

上述例子涵蓋的範圍相當廣泛，包括技術和戲劇特色。無論是拍攝地點、場景設定、打光、深焦攝影、畫外空間、人物、攝影機運動和剪輯方式等等，這些元素對隧道視野都有很重要的影響。隧道視野的整體作用像是一種漩渦，將感知和注意力拉進去，戲劇性地將畫面焦點集中在某處，形成一種漏斗般的效果。沿著走廊和通道而下的鏡頭，則帶出殖民歷史的意味，對楊德昌、甚至對新電影來說，這種手法並不特別，但《牯嶺街》中的隧道視野卻高度精煉、形式複雜、意義清晰。我們會發現，楊德昌的構圖策略是選擇性地將光源（透光的窗戶、燭光等等）集中在某個「熱點」上。在一片黑暗的景框中，觀眾別無選擇地注視著僅有的光源，畫面並不至於太黑，但空間（特別是空間的深度）無法全面感知。隧道空間有時以一種擁抱的姿態向你迎來，例如走在牯嶺街上的畫面，有時又交替著不祥與熟悉的感覺，像是暗巷街道。

隧道視野包含了景深、視線的阻礙和運動（人物或鏡頭的運動）等各種複雜因素，將觀眾的注意力導向中心，深入一個深厚、清晰的空間裡面，而非停留在圖像表面。這種更往深處進去的向心運動，可提供更豐富的共鳴，如同向內穿過一個不尋常的空間，也意味著借來的、暫時的時間。在場景上，整齊的走廊、路口，以及其他代表官僚制度的場域（學校、軍隊、醫院、監獄）帶有強烈的制度化意味，也暗示著威權的（即便是虛假的威權）掌控，如坐牢、審問或監視。《牯嶺街》意圖忠實地呈現那個年代，片中的隧道視野掩蓋了、也揭示了與歷史之間的連結。事實上，隧道視野透過將人物與歷史脈絡分隔、刻意遮蔽背景和環境，進而達到一種晦澀不明的效果，而這種晦澀、模糊反而暗示著刻意的隱藏和潛在的暴露。在任何時候，晃動的光線都可能會突然照亮某處，揭發某人的祕密違規行為。隧道視野像是在邀請犯罪：圓柱形的空間結構將事件與脈絡區隔開來，不僅將人物置入圓錐狀、不法的行為和審問場景，也用暴力的方式使這些人動彈不得，亦使他們看不見周遭正在發生的事情。

隧道視野的概念甚至可以延伸到探照燈。這個道具一開始被小四從片廠的辦公室中偷走，而探照燈光線映照出的路徑，是通往隧道視野的絕佳途徑。探照燈是一種可發射光芒的物件，尖銳的光束可穿破黑暗，在緊急事件發生時幫助照亮環境或導覽方向，卻又不能大範圍地細查整體環境。一般而言，使用探照燈的人大都是當權者，他們善變又為所欲為地用光束強行照射犯罪者的臉和眼睛，使他們看不清楚。影片一開始，穿著制服的小四手持探照燈，抓到一對正在親吻的男女。男生對著小四大喊：「操你媽的，小鬼，找死啊？」他的眼睛被光照得睜不開，彷彿遭定罪，宛如一隻被釘在牆上的蛾。在《牯嶺街少年殺人事件》中，楊德昌以探照燈的光束形成隧道般的空間結構，鑽探這段仍處於陰暗中的本土歷史。

晚期電影

楊德昌是一個重視道德倫理的人。他使用光影的方式不只表現了風格和主題，在不同階段的導演生涯中，他對小四和其他角色的啟蒙過程都抱持著高度興趣，這些角色就像燃起光線微弱、搖曳不定的火炬，在一片智識和道德上的黑暗中摸索前進。他們將自己關在辦公室、汽車、浴室、房間裡面，也將自己禁閉在各種關係、角色、回憶、意識型態、甚至是寫好的劇本之中。如此一來，他們一邊掙扎著在都市邊緣生存，一邊處理各種突發狀況，並試圖在自身安全和實現自我之間保持平衡。所有楊德昌電影中的角色都在黑暗中摸索，試著尋找可以辨識、解密生存困境的倫理道德框架，以找到前進的路徑。

在較晚近的電影中，楊德昌喜愛教化世人的習慣仍然不變，但已經不那麼滔滔不絕。很明顯地，他變得比較放鬆，找到一種更幽默、更抒情的表達方式，因此，不同的表達方式便出現了。他的下一部電影《獨立時代》，在基調和形式上都和《牯嶺街少年殺人事件》極為不同。《牯嶺街少年殺人事件》是楊德昌探討存在議題的高峰，集中處理楊德昌最

初三部劇情片中最嚴肅、憂傷的現代主義，也在片中融入驚人的攝影手法，重現時代的細節，並對政治議題加以嚴肅剖析。如同之前提到的，《牯嶺街少年殺人事件》可以視為楊德昌對侯孝賢的紀念碑式台灣歷史三部曲的回應。由於《牯嶺街少年殺人事件》中的世界非常接近楊德昌本身的成長背景，此片不管是在視覺精細度或在敘事模式上，都具有相當的野心和超凡的電影感。然而，楊德昌接下來的兩部電影似乎都往後退了一步，變得較為謙和、明亮，特別是《獨立時代》。這部片展現了楊德昌身為戲劇老師和導演的影響力，他以台北藝術大學為基地，展開了1990年以來的第二條工作路線。

從《牯嶺街少年殺人事件》開始，楊德昌便能夠融合各種想法，嫻熟運用素人演員。完成這部電影之後，楊德昌編寫、製作了兩部舞台劇，一部是喜劇《如果》（1992），改編自日本漫畫家福山健治的原著《上班族之死》（*Death of a Salaryman*），內容描述一對新婚夫妻在極不合理的情況下，意外於家中發現一具屍體。另一部《成長季節》（1993）則類似《如果》，進一步探究了同樣的主題，只是這次描寫身處同一屋簷下的兩對夫妻，鋪陳四人之間暗潮湧動的戀情和糾葛。這兩部短劇表現了選角、類型、結構上的種種實驗，過程中更完成了精緻的長篇作品《獨立時代》。從此時期開始，楊德昌便大量依賴年輕演員、同事，以及藝術大學裡的人才與手藝來創作，一面為台灣新電影注入新血，一面保持自己在商業化電影體系裡的獨立性。

另一方面，這種獨立性也是用可靠、穩定的國際名聲和觀眾的期待換來的。《獨立時代》由華納亞洲有限公司發行，是該公司在亞洲的首次發行。此片代表了和新電影美學之間的清楚斷裂，雖保留銳利的諷刺風格，卻已經轉向娛樂取向。在這層意義上，它使人想起台灣新電影剛開始的時候，改編自黃春明小說的電影佔有全面的影響力（例如《兒子的大玩偶》，可參考第二章內容）。但楊德昌的諷刺風格較為散漫隨性、天馬行空，且相當憤世嫉俗。對觀眾而言，《獨立時代》外表看來非常輕描淡寫，卻也能引發思考的空間。影評人吳錫德認為：「若說《飲食男女》看似在宣揚中華傳統文化，楊德昌則藉著拍電影大肆批評逐漸浮

現國際舞台的台灣社會和它的飲食男女。而他是寫實的，卻保有唯美的信念。此外，他也是中國的（而且還是以「新儒者」自居），在文化交流的理解上，他的格局似乎也比當代新銳導演要來得寬廣；他反其道而行，不以傳統中國印象出發，為詮釋『活著』，他寧可在現代生活裡尋找中國傳統的精髓。」²⁸吳錫德把楊德昌和李安相提並論，這種比較相當有意思（詳見第五章），因為兩部電影都面臨中國文化中的偽善，卻又能立即反映當代社會中的飲膳文化、消費主義，極盡嘲諷高檔的精細和講究。

孔式喜劇，儒家資本

事實上，《獨立時代》並未企圖追求宏偉的批判觀點；它確實很批判，但看起來、感覺起來像是一齣反應敏捷、尖酸刻薄的情境喜劇。不同於楊德昌之前的作品，《獨立時代》運用了大量機智詼諧、砲火四射的對話。包括楊德昌在內，許多劇作家認為此片中的伶俐語句和反覆出現的迴旋主題可比擬伍迪·艾倫（Woody Allen）的作品，儘管用勞勃·阿特曼（Robert Altman）來比喻可能會比較適當。²⁹十個主要人物在聚光燈下不斷移動進出，一起用餐，和彼此分享友誼、八卦、辦公室政治、甚至情人。劇作家Birdy立刻建立起整個談話的調性，他正大肆談論著政治和娛樂的本質很相似。他穿著溜冰鞋，圍繞著一群記者打轉，一邊說政治只不過是一種戲劇，而投票和買票沒什麼差別。一位記者打斷他的話，認為他的新戲雖包裝在嬉鬧的後現代表演藝術底下，但骨子裡只是為了票房迎合大眾口味。Birdy的坦率尖銳地暴露出這部電影的核心：背叛、出賣，且人與人之間的關係其實是一種資本，而這也是楊德昌一直以來感興趣的主題。然而，楊德昌對這些蒜皮小事的視覺呈現卻恰恰與《牯嶺街少年殺人事件》裡的隧道視野相反。它不企圖捲起視覺上的漩渦，而是以廣角鏡頭放大舞台前景，以長鏡頭捕捉主要色調和細部動作，讓穿著溜冰鞋的Birdy像旋轉木馬一樣圍繞著頭暈目眩的觀

眾。在這部電影中，長鏡頭的使用強調了輕快的效果、表演和整體的戲劇感。我們很快發現這個地方同時是Birdy的工作室、日常生活空間及愛巢，也象徵了這部有點裝腔作勢，卻明亮、略帶幻想的作品風格。

電影的開場讓觀眾感覺這是一齣喜劇、鬧劇，甚至是一齣音樂劇，而片中的場景設定也非常富有表現性。³⁰ 比如說，Fridays餐廳、運動酒吧、俱樂部裡的場景，不只是讓人物出現在那裡，這些場景強調了「在外鬼混」這個行為本身，象徵新興全球商業市場中的顯著消費行為。

《牯嶺街少年殺人事件》裡，冰店、撞球間、修車廠等空間隨著美國流行音樂，隱隱表達了男學生／流氓對世界的想像，差別在於，後者象徵著組織特權，前者則表達了流行品味。《獨立時代》表現了人們內在的一致，就像在Fridays餐廳裡用餐的人，按部就班地取食、嚥下；而《牯嶺街少年殺人事件》則更強調一種區分，而非一致，也有對抗父母輩品味的意義。這種一致就像影片一開始，出現在Birdy記者會之前的字幕，它寫道：「生活在理想中的大同世界裡」，隨後Birdy解釋，大同就是大家都相同。

由此看來，楊德昌正在開發新的類型——關於都會雅痞的機智和時髦的喜劇。有趣的是，這應該歸因於戲劇課上學生的創意？抑或是華納亞洲的支持？或僅僅只是楊德昌本身的新方向？且讓我們回到電影本身，思考那些時而插入對話和表演的評論字卡。這些字卡的功能為何？代表誰的聲音？其中，有些字句來自孔子，即電影最開始的題詞，摘錄自《論語》子路篇：

子曰：庶矣哉！

冉有曰：既庶矣，又何加焉？

曰：富之。

曰：既富矣，又何加焉？

刻意模仿孔子話語的評論貫穿了整部電影。偶爾出現的標題字卡會以一種全知、預告的觀點插入影片，觀眾先看到字卡，幾分鐘後，角色

便會在一個戲劇情境中說出同樣的話。但是，為什麼是由孔子來扮演發言人的角色呢？他代表誰發言？這也可能是一種編劇的花招。在影片開頭，我們先看見孔子的話語，接著看見一張字卡，寫著：「兩千多年後，台北在短短二十年間，變成世界上最有錢的都市。」接著出現工作人員字幕卡，音軌上則傳出Birdy叨叨敘說開始創作喜劇的原因；字幕結束之後，特寫鏡頭跟著Birdy穿溜冰鞋的雙腳，觀眾才明白，這是一個記者會的會場。孔子的真面目有幾個可能：一個是身為作家的Molly姊夫，但他的創作概念卻被Birdy偷走了。在Molly的辦公室，Birdy隨手翻看一本未出版的書，書名就叫《儒者的困惑》，正是Molly的姊夫寫的。另一個可能性是楊德昌本身，他操縱Birdy、作家和孔子，將他們當作人偶。在劇本附錄〈導演的話〉中，楊德昌不斷說明，儒教教條和當代社會現實毫無關連。儒教使人們變得嘮叨，屏除個人特質和禮法規範以外的行為。楊德昌說，儒教無法容忍質疑的精神：

在儒教教條之中，人民的富裕從來就不是一切訓令的終極目標，儒教教條從道德出發，用同流、服從、紀律、個人對群體的犧牲以保障社會的和諧及團體的安全為由，極力包裝中央權力核心的正常合法性。反諷的是，這些同流及紀律的素養，竟然造成了這些儒教國家這二十年間的經濟奇蹟及每年二位數的經濟成長率。³¹

導演的說明將滑稽鬧劇般的《獨立時代》提升到某個高度，因為影片的目標不只是娛樂效果，而是反映整體社會往「文化事業」（cultural company）前進的動力，而此「文化事業」即是宣傳超資本主義（hypercapitalism）的公關世界。Birdy、Molly、琪琪、阿欽和其他人都忙著努力向上流動，但時而出現的字卡揭示出表面遊戲之下的潛規則，不斷干擾、預測、嘲弄情節發展，宛如算命師的預言。那本未出版的書籍名為《儒者的困惑》（*A Confucius Confusion*），和影片的英文片名相同，在這層意義上，楊德昌也將自己的創作包裹進這個小遊戲

裡。字卡，包括影片／書本的名稱，以及字幕都代表了劇本寫作的過程，暗示劇作家的在場。片中角色按照內部設計好的程式演出，觀眾卻只看到外在表面。莫非這是一齣布萊希特式的情境喜劇？或許如此，片中的措詞有時顯得老掉牙。這類裝模作樣的孔子話語不時出現，對「人際資源」或人際關係價值提出疑問，嘲弄著友誼（Molly、Larry、立人）、血緣關係（姊姊），以及婚姻（阿欽、小明和作家姊夫）。

片中的律師Larry其實是一個想誘惑Molly的登徒子，他旁徵博引，煞有介事地談論何謂「人際資源」。在這場戲中，畫面先出現字卡，寫著「很少中國人不懂這個道理的……」，接著Larry開始頌揚中國文化的中心價值「情」。按照Larry的說法，「情」在整個商業文化中佔有核心位置，因為「情」可以販賣。這是人們之所以願意購買文化產品的原因，他們的生活需要「情」，它可以培養，就像投資管理一樣。比如說，家族間的感情是祖產，而友情可以是一種長期或短期的投資，愛情則是高風險、高效率的投資。所有的人際關係都是「情」的載體，需要管理，很少中國人不懂得這個道理。Molly把公司財務搞得一團亂，這也反映了她處理「情」的方式。或許Molly缺少某樣東西，她跟別人不太一樣，而且她或許很孤獨。Larry順便問道：「下班後做什麼？我可以來接妳。」Larry的喋喋不休其實是在苦心經營氣氛，卻讓老闆阿欽的一通電話搞砸了差點就能邀約成功的氣氛。但這場戲的重點已經出現了：人們的自我包裹在各式各樣的假面具下，精打細算、運用情理，企圖將「情」的投資效益發揮到最大。因為如此一來，其他的財富也會隨之水漲船高。

如前所述，時而出現的字卡背負著傳統，也象徵二十世紀晚期台北人的驕傲，他們不明就裡地被一個公元前二世紀的哲學家束縛。這不只是預告台詞的簡易機制，也是將孔子和雅痞放在一起的歷史錯位，彷彿透過「子曰：……」嘲弄世俗的品味。片中刻意安排許多年輕新穎的玩意兒，如Fridays餐廳、NBA籃球決賽、欺騙未婚夫……根據儒家的社會禮俗，若讓這類人來管理其他百姓，就算不能稱之為可笑，也極為荒謬。影片中，除了作家之外，沒有任何一個角色會去關心儒家思想，儘

管儒家思想主宰了整個古老時空，而他們繼承了這個文化系統。即使如此，儒家的主題對西方觀眾而言反而更具吸引力，他們可能不會注意到此片的中文標題「獨立時代」，其意涵不只和個人的野心有關（特別是女性的野心），也和台灣當時的政治狀態有關。本片的日文譯名意為「楊德昌戀愛時代」，隨著不同的譯名，其中的意義也有些微轉移，當然，轉移的程度不如本片的基礎概念（時代錯位）那麼大。本片呈現出一幅歪斜的圖像，呈現儒家文化的禮教如何笨拙地孕育出極現代的消費文化。第五章討論李安時，這種利用矛盾修辭以呈現不合時宜的社會習俗的喜劇，將會再度出現。

女性的（表）面及其意義

自《牯嶺街少年殺人事件》之後，楊德昌晚期電影的變化不只表現在類型上，也表現在女性角色的重要性上。楊德昌重新轉回女性議題，這在他早期的作品〈指望〉（1982）、《海灘的一天》和《青梅竹馬》中是一個永恆的議題。楊德昌的電影中一直都有熟悉的角色類型不斷出現：天真無邪的少女琪琪，宛若奧黛莉·赫本的翻版；職業女性，就像Molly和姊姊；擅於誘惑人的女演員／蕩婦小鳳。這些女性角色都追求獨立，但也渴望精神上的安全感；她們稱職地扮演自己的角色，因為她們希望掌控一切，在職業、家庭、愛情遊戲中都居於上位。

這些人物是楊德昌所有女性角色的原型。天真無邪的女孩第一次出現，是在短片〈指望〉（《光陰的故事》第二段）中，故事是關於一個女學生和一個小學生之間的互助情誼；《海灘的一天》關注兩個無邪少女如何成長為富有事業心的女人。譚蔚菁（胡茵夢飾）和林佳莉（張艾嘉飾）兩人都經歷複雜糾結的愛情關係，並將對愛情的失望昇華成追求藝術、商業等專業領域成就的動力。而《青梅竹馬》中情緒不穩定的阿貞（蔡琴飾）和《恐怖份子》中神經質的小說家周郁芬（繆騫人飾），她們都捨棄了自己的婚姻，為了更美好的未來前景，冒著高風險投入更

多賭注，並成為成功的專業女性。阿貞的老闆梅小姐是一個殘酷無情的人，這種類型最後變成《麻將》中販賣身體的美國人Ginger，她也是一個「辛勤工作的女人」。而《牯嶺街少年殺人事件》中高深莫測的女主角小明，從純真少女變成女演員；另一個女人神經則是黑道大哥的情婦，為了墮落的老大山東而放棄純潔的愛情。小四雖錯過了小明在片廠的試鏡，但這場戲意外展現出她一直以來隱藏的情緒：一個特寫鏡頭呈現她臉上的兩行眼淚，像是屈服於平常故作平淡的假面具。另一個女孩小翠則代表小明的不同面向，她或許是一個善於誘惑男性的女孩，但個性比小明真誠、坦率，甚至會責罵小四太過天真爛漫。楊德昌的作品中，《麻將》或許是對女性刻劃最為負面的一部。片中有三個狼虎之年的女人，將男孩香港當作掌中玩物，買外帶海鮮給他吃，在性事方面羞辱他。香港這個名字取得相當適切，由長大後的張震（即《牯嶺街少年殺人事件》中的小四）飾演，後來他也演出了《臥虎藏龍》中的羅小虎。在《一一》裡，我們又看到兩種女性角色之間的平行關係：一個是純潔少女婷婷，一個是隔壁深陷困擾和麻煩、拉大提琴的女孩。楊德昌片中的女性角色，可能會推動劇情前進，就像《恐怖份子》中的小白，但她們同時也符合純潔少女或淫蕩女性的原型。

從純潔少女到淫蕩女性、從天真無知到飽經風霜，楊德昌的女性角色象徵了社會經濟的轉變，以及整個社會迅速的汰舊換新，最後她們甚至可以為了經濟利益而出賣感情。《海灘的一天》裡，兩個女人的故事代表了台灣戰後經濟起飛的結果——為金錢而販賣愛情。楊德昌利用這兩個女性角色，說明女人較易於改變以適應不同環境，相較之下，男人反而更形脆弱。表面上，男人看似不斷追求社會地位和經濟成就，但他們也背負著激烈競爭帶來的龐大壓力。在傳統華人社會中，人們用婚姻來緩解這種焦慮，因為婚姻保證了社會和經濟資本。因此，譚蔚菁背叛婚姻，這也使她長成一個專業女性，成為一位倍受讚譽的鋼琴家。林佳莉的丈夫則在資本社會中消失無蹤；他並非特例，許多人都在變化迅速、賭注極高的遊戲中一敗塗地。同樣地，《恐怖份子》中的周郁芬的寫作瓶頸可能只是一種手法，正因為那通惡作劇電話，她藉機將重擔丟

給丈夫李立中，最終也使他精神崩潰、自殺身亡。周郁芬像是一個鍊金術士，將沮喪、憂鬱的情緒轉化為作品，李立中卻只能以子彈來使自己獲得解脫。在《青梅竹馬》結尾，阿貞靠著梅小姐的幫助，在短暫失去自信後恢復了以往的冷靜和都會生活風格。但她的未婚夫阿隆則不同，當他在阿貞身邊、幫她處理各種雜事，他將自己定位為不在場的「沉默的夥伴」。表面上，阿隆遭遇意外，在一場莫名其妙的街頭巷戰中被意外殺死，但若從更大的角度來看，他其實是遭到淘汰了，因為他無能處理新的社會秩序和感情關係。《麻將》裡，清純的法國女孩 Marthe 破壞了紅魚設下的圈套，而本片結尾則展現出台北男性集體失落的骨牌效應。台灣的經濟奇蹟雖然真實，但受益者卻未必是那些炫耀財富、聰明才智或性吸引力的人。

楊德昌電影中的女人們常常在思考如何扮演一個適合的女性角色，卻常常優柔寡斷、遭致挫折。和男人相比，女人的憂慮、神經脆弱顯得微不足道，因為男性有著深刻的認同危機，特別是正經歷成年儀式的青少年。或許正因如此，少女、天真無邪的女孩、蕩婦等女性角色反而是比較穩定的載體，讓楊德昌得以發揮戲劇想像力。這些典型角色在楊德昌的動畫網站 Miluku.com 上都很常出現。女性通常不是庇護所般的存在，即使在女人之間，也常常出現競爭、敵對的關係，例如《獨立時代》裡，Molly 和琪琪之間有著同性戀暗示，特別是 Molly，她對自己的可愛助理懷抱著強烈的佔有慾。另一方面，琪琪則需要從與 Molly、未婚夫小明的緊密關係中切割出自己的私人空間。由於 Molly 喜歡干涉別人的生活，也因為琪琪小心翼翼地不同人面前營造不同形象，年輕女人之間的緊密友誼反而存在著壓迫、剝削的可能性。天真坦率的琪琪擁有令人無法招架的魅力，但最後大家都不相信她。在電影角色的人際關係中，每個人都各自利用手段向上爬，增加友誼或愛情的籌碼，又不免算計著付出的機會成本。比如說，在 Fridays 美式餐廳喝咖啡時，Molly 指責琪琪不接她的電話，琪琪將責任推給手機有問題，說正考慮要換一支，Molly 反諷道，與其換手機，不如換個男朋友。

錢與失蹤人口

楊德昌電影中的大都會特質和慣常使用的反諷手法，使他成為一個世界級的電影導演，不論後現代敘事或題材語言都能運用得如魚得水。很明顯地，《恐怖份子》的故事是圍繞著機會和命運而發展出的錯綜敘事，超前了整個時代。但電影中特殊的社會和文化隱喻，仍使楊德昌被辨識為一個台灣導演，他的創造力和這個島嶼的命運密不可分。在他的動畫網站Miluku.com中，這種台灣文化的特殊性最能清楚顯現出來。事實上，楊德昌最重視的就是動畫卡通網站，其他拍片計畫實為第二順位，這表示他非常相信未來動畫媒體會是一個趨勢，不論是在尋找資金或是創作前景上。至少現在網站能接觸到最廣泛的觀眾，他們大多透過科技產品接收資訊，而非透過特定組織。為了在電影產業中持續創作，楊德昌必須籌到足夠資金，也必須考慮所有契約、合約、協定，而為了既得利益，參與投資者會提出許多附帶條件。當時，製作、發行、映演等的電影產業體系裡，導演缺乏實際的權力，只是巨大資本網絡中的一個小小螺絲釘。反諷的是，隨著《一一》的成功，楊德昌正處於最顛峰的狀態，卻在此時決定不拍更多電影，要照自己的方式拍自己的電影。他朝網路動畫的方向前進，對於楊德昌而言，這是一種回歸，因為他擁有卡通繪圖、圖像設計的天份，也因為電腦工程專業的高學歷和經驗。

值得注意的是，《一一》為他早期電影中的一些問題提供了某種解答，或說綜合的呈現。在早期階段，即使大家非常讚賞楊德昌的故事大膽地在不同敘事和時空之間自由切換，但仍然有不夠自然的對話或演技，例如角色的說話方式過於正式、對白太不口語，給人一種做作的感覺。像是《海灘的一天》，譚蔚菁的前任男友佳森在將死之際，還先發表一串長篇大論。類似的對話也出現在《青梅竹馬》的阿隆和阿貞之間，兩人一本正經地談論著對未來的展望。這種笨拙的表現可能和劇本寫作有關，為此，侯孝賢和朱天文除了對當代都會的焦慮提出看法之外，也共同承擔編劇不夠好的責任。

類似的例子還包括《牯嶺街少年殺人事件》中的Honey，以及《獨

立時代》裡的作家，兩個角色均滔滔不絕地訴說著自己的內心想法。另外，《海灘的一天》在選角、表演和化妝造型上也有著明顯的瑕疵。張艾嘉當時已經將近三十歲，卻扮演一個十七歲的小女孩，她頭上的假髮看起來也不夠自然。譚蔚菁這個角色是一個廣受讚譽的鋼琴家，但鏡頭呈現上並沒有成功營造出她彈琴的樣子，很明顯地，飾演此角的胡茵夢並不會彈鋼琴。片中不時呈現傳統台灣人的家庭，父子、母女之間的互動卻讓人感覺過於生硬，彷彿身為外省人的楊德昌正闖入一個不熟悉的領域。他們雖然住在日式的房子內，在屋子裡竟然沒有脫鞋，而且這還是發生在楊德昌編寫及協拍於日本拍攝取景的《1905年的冬天》（1981，余為政導演）之後的事。

反觀《一一》，楊德昌的創作技巧可謂無懈可擊，不同於之前的黑色喜劇，此片鋪陳了溫暖的色調，發展出鳥巢狀的敘事結構，並結合之前通俗劇作品中的主題。這部片呈現嶄新的、自然的抒情文體，能夠優雅地平衡不同世代、不同戲劇謎面，以及各條平行的敘事線。片中的演技、對白也較為自然不做作，具有十足的說服力，可歸功於藝術大學學生的才華，以及台灣電影最天賦異秉的編劇吳念真。《獨立時代》、《麻將》中那份新興都市的過剩意識，逐漸轉變成對城市相互連結此一全球化現象成熟但哀傷的自覺。《一一》仍然保有一些過去的慣例，像是虛假的藝術、詐欺、騙局等情節，但這些部分處理得較為含蓄，彷彿是受到遙遠過去的影響。然而，在這個完全互相依賴的世界中，這些部分也已經無處可藏，反而瀰漫著一種對逝去的青春、理想主義、浪漫愛情的緬懷（nostalgia）。如同楊德昌電影裡的其他主角，已屆中年的N.J.（吳念真飾）和妻子（金燕玲飾）正處於低潮、失落的狀態。但他們的小孩正對世界好奇地探索，彌補了大人的缺陷，與婆婆的死亡練習形成平衡。大部分的時間裡，她都躺在床上陷入昏迷狀態，但婆婆的昏迷也是一個關鍵元素，造成一種失落、不平衡，也與整個社群的資本算計、權力平衡有關。

失蹤人口在楊德昌的電影裡是一個常見的戲劇元素，他們的缺席與資本和信心的失落有關，且同時是經濟上和心理上（情）的。基本上，

楊德昌的所有敘事都是為了解決一個謎團或難題，而每個故事都始於以「失蹤」為形式的錯位。例如，《海灘的一天》開頭始於尋找失蹤的丈夫；同樣地，《青梅竹馬》中消失的梅小姐則暴露出主角阿貞和阿隆的議題。而《恐怖份子》裡雖然沒有人真的失蹤，但整部電影的核心是延遲、錯置與等待。此外，Honey是《牯嶺街少年殺人事件》中明確的失蹤角色，躲在台灣南部的某個角落。在Honey消失的這段期間，牯嶺街的幫派上演著權力與女人的爭奪戰，但他回來時，卻無法重整秩序，而落得被謀殺的下場。《麻將》裡，策劃綁架的目的是為了要引出紅魚失蹤的父親，最後發現，他的父親與情婦在藏身處一起自殺。同樣地，《一一》的婆婆在長久的昏迷後醒來，然後逝去，將全家人再度凝聚在一起。

在楊德昌的電影結構中，這些失蹤的人事扮演著敘事和意識型態的關鍵。失蹤的事物反而會突顯出人際關係的整體系統和模式，而一旦此一失蹤的人事再度冒出，卻會出現另一個新模式，而非回復到過去的狀態。楊德昌的電影對改變快速的當代生活提出尖銳的觀察，也展現出消逝與回歸之間的抽象辯證。他的電影裡總會有一個不見的棋子，以此推動情節發展。整個風暴、角色的行為反應，都是在試圖重新建立平衡，而一旦失蹤的部分還原，原本的結構便會瓦解。回頭來看，仰賴失蹤以重新達到平衡其實是個假議題，因為故事的謎團並不會因為這個失蹤的部分就停滯下來，相反地，故事遮蔽了它。儘管人們試圖回復原本的秩序，它卻會自動發展出另一種新形態。失蹤者的遺跡只殘存在生者的心目中，總是掙扎著要重建過去的模式。電影常常描述顛覆、再重建的過程，這樣的行為可能含有些許救贖的意義。在楊德昌的世界裡，系統內發生的任何瑕疵都有獨特性，因此無法以部分替代的方式來修補受損的系統。當社會機器改變的速度比人類還要快，人會失去和社會協商的能力，因為失落的部分反而會讓人特別意識到它的存在，但人往往無計可施，只能不斷嘗試。過去，台北的都市空間是由一條條的鐵路形構，而今卻遭架高的公路、地下運輸系統取代。透過失蹤的人和重建的需要，表現出人們的社會關係也處於變幻莫測的狀態中。楊德昌過去用導覽

（navigate）的方式帶領觀眾，而現在用巡覽（netvigate）的方式讓觀眾認識適應社會、人的毀滅與限制。

透過拍攝《一一》，楊德昌放下了過去對僵化的當代文化和商業體系的不信任。他讓自己與都市和解，雖然都市人經常猶疑不定，不知道自己想要什麼，只是一味地想念失去的東西。他靜靜地從這個資本主義世界的運作方式中退出，尤其是其中的種種資本競爭、商品需求，單純地接納了人類存在現況中的不完美和可能性。

終章：重繪詹明信

詹明信的文章〈重繪台北新圖像〉（“Remapping Taipei”）為楊德昌電影研究奠定了基礎。他在文中提到：「就像安東尼奧尼《春光乍洩》（*Blow-up*）那張謀殺場景照片上的黑白斑點一樣，……此人並沒有回頭看著你。在安東尼奧尼的公園裡，只有輕輕吹拂過大樹的風，溫和地吹皺照片中的人像，讓那些片段漸漸消逝。」³²此處詹明信指的是片中攝影師釘在牆上的放大照片，那個恐怖份子的臉給放大成馬賽克般的畫面。更引人注意的是，詹明信在文章中引用了安東尼奧尼的影片畫面，第一次提到這部電影之後，他用了半頁篇幅放了一張《春光乍洩》的放大圖片。

透過將楊德昌的電影與歐洲經典電影相提並論，詹明信表現了對楊德昌的高度尊敬。³³此後，「東方安東尼奧尼」的概念和楊德昌結下不解之緣（另一個台灣導演蔡明亮也常給冠上義大利現代主義的稱號）。³⁴在英語的研究體系中，要討論楊德昌的電影，無法跳過這篇知名的〈重繪台北新圖像〉。此文多少讓楊德昌和台灣電影變得有點難以親近，為了研究楊德昌，我們必須閱讀（且一再重讀）詹明信。詹明信的說法目前仍無人反駁，表示至少在英語體系的研究批評中，對楊德昌和其他導演的研究開發得仍然不夠充分、深入。詹明信將楊德昌與安東尼奧尼連繫在一起，但這個想法本身卻是發源自湯尼·雷恩斯（Tony Rayns）。³⁵

隨著威斯康辛（2002）、耶魯（2003）、台北（2003）等地舉辦大型研討會議，台灣電影進一步的學術正統化正持續推進。³⁶但這個過程很容易受到本地學者和外來學者之間的拉扯影響，此外，在中國中心／台灣本土的不同思維之間、在歐洲和美國不同的分析方法和語彙之間，也會受到類似的拉扯。

作為一個研究後現代資本主義的哲學家，詹明信以詳盡的資本主義脈絡，對電影、建築等文化形構的形式展開敏銳的解譯。他認為，在歐美經濟霸權的另一端，同時可以發現一些邊緣地區（如台灣、菲律賓）正發展出反身的（reflexive）、現代主義的美學風格，為解讀世界文化系統發揮了關鍵的作用。同時代（coeval）意味著當代的共時性，因此，詹明信是在否定現代化理論中追求發展的基本假設。他也將美學風格與經濟決定論放在同等重要的位置，以「轉換主要的生產模式」。³⁷如此一來，「重繪」的模樣便出現了：楊德昌或奇拉·塔西米克（Kidlat Tahimik）的電影儘管位居邊緣，卻具有一種肌理，能夠對世界體系提出整體看法。³⁸電影裡的背景設定可以自由轉換，例如台北代表的是整個世界體系中的關鍵形式，如都市化、官僚文化、相互監控、時空的錯位、個人的負面感受，以及集體的麻痺無感。這些形式的、系統的具體表徵不僅限於台北，而是透過銘刻台北的特殊性，從中揭示世界體系整體的徵狀。

這些發生在現今世界中的徵狀，為西方的主流文化形式（如電影）提供了許多素材。對詹明信而言，許多1970年代的陰謀電影都展現了西方主流電影的敘事形式的問題，像是電影《錄影帶謀殺案》（*Videodrome*, 1983；大衛·柯能堡〔David Cronenberg〕執導）、《大陰謀》（*All the President's Men*, 1976；艾倫·帕庫拉〔Alan J. Pakula〕執導）、《對話》（*The Conversation*, 1974；法蘭西斯·柯波拉〔Francis Coppola〕執導）。然而，這種看法的主要問題是，似乎若不透過老舊的模式（如下層與上層結構、現代化理論、陰謀論），人們就無法想像個人與集體之間的具體關係，以及心理狀態與社會經濟領域的關係，也無法脫離文本及脈絡間的關係。文化再現的機制遠遠落後不斷往前加速而去的晚期資本主

義，跟不上後現代與全球化的腳步。後現代性總是跑得比文化再現形式更快，獲得壓倒性的勝利。由於缺乏足以全面代表後現代資本主義社會的文化形式，詹明信認為，這些文化形式必須以寓言的方式呈現，像是滑入較早期的再現模式。令人好奇的是，詹明信卻稱上述提到的電影為「後類型」(post-generic) 類型電影。³⁹如陰謀這種冷戰時期的產物，其實並不能充份表達後現代時期的焦慮，反而強調了後現代的無法彰顯，且是透過重要的再現形式標誌出來，而非刻意的設計。若其中有刻意的設計，那也是內在於世界體系本身的客觀存在，自動寫入的可見結構。

後現代性是資本主義第三期、也是最晚近的階段，但它重新繞回第三世界這個照理說應該較邊緣的地方發展。而位居「邊緣」的台灣電影，其在地元素以一種強而有力的方式，見證了全球化下放諸四海皆準的現況，詹明信說：「這種『診斷』體現的是全球化(globality)，而非全球普遍(universality)，因為全球普遍這種說法很明顯地讓研究楊德昌的電影學者感到不悅。」⁴⁰晚期資本主義涵蓋的範圍是全面性的，包括時間與空間。它的循環路徑意味著：隱含著進步／落後假設史觀的這種中心／外圍的拓樸學理論站不住腳。

《恐怖份子》就在此時進入分析。詹明信對此片的解釋其實包含在更大的論點之中，他根本上認為：這個世界體系正愈趨基本、單一，整個「社會層次正經歷一個去分化(dedifferentiation)的過程……因此，這些新興『後類型』的類型電影相互參照，成為彼此的寓言，本身無法成功地再現社會整體。」⁴¹「去分化」不只具有社會意義，也有地理空間上的意義，透過《恐怖份子》這樣的現代主義式台灣電影，表示了整個同一的世界體系都正在以寓言的形式述說故事。對詹明信而言，由於《恐怖份子》來自第三世界，並刻意偏離好萊塢商業電影的正統敘事手法，因此《恐怖份子》也屬於「後類型」的電影。詹明信證明，犯罪電影和其他類型電影如何幫助現代主義式的電影敘事，但他的立場卻是我們質疑的重點。對他而言，從所謂中心的角度來看，《恐怖份子》更加有力地證明了後現代主義的再現模式，而非敘事本身，這是必然的。⁴²由於台灣的位置，它必然如此發展，電影來自這個小小的、相對邊緣

的空間中，過去是日本的殖民地，現在又是美國在亞洲能掌控的一個「州」，台灣在最近才開始進入全球化資本主義，歷史發展的狀態相當不連貫。就在此時，由於影片裡的敘事和主題使人回想起早期現代主義風格的電影大師們（紀德〔André Gide〕、雷諾〔Jean Renoir〕、安東尼奧尼、法斯賓達〔Rainer Fassbinder〕、維爾托夫〔Dziga Vertov〕等人），楊德昌的電影不得不背叛後現代性——但是，這種說法否定了本地電影產業生產因素的能動性，以及導演的自覺意識。詹明信在緒論中說：「今日所有的想法，不論它是什麼，也都是一種思考世界體系本身的企圖……《恐怖份子》是一個說明今日敘事方式的絕佳例子……它融合了本體論與地理學，表現了這個無法繪製的地圖系統中永無休止的圖像處理過程。」（強調為原作者所加）⁴³

當然，楊德昌本身並不自覺他在融合所謂的本體論與地理學，這也無需仔細加以分析或區別。但我們認為，《恐怖份子》中的地理學擁有自身的秩序，片中的台北地理學（即楊德昌的地理學）和詹明信所言的世界體系完全不同。如果不是更立即的世界系統（像是工業世界、作者世界、一般世界），楊德昌的電影究竟又屬於哪一種世界體系？這部電影是否完成了詹明信指派的功課？世界體系的空間寓言是了解楊德昌電影最好的途徑嗎？或許有比詹明信的詮釋更簡單明瞭的讀法，更容易了解並享受楊德昌的電影。若先將銘刻於《恐怖份子》之上的複雜詮釋擱置一邊，先不管詹明信的空間寓言，直觀地看待這部電影，我們將會獲得更多。對詹明信的分析模式來說，這部電影本身的晦澀難懂、邊緣特質是可利用的重要價值，現在卻完全正統化了。這其實是一種高壓專橫、權威的分析程序，壓縮、忽略了此藝術作品主要的物質條件。

詹明信將《恐怖份子》視為一則寓言，把它緊密地固定於地理政治整體（「當今所有思想」）之中，取代了艾德華·薩伊德（Edward Said）所稱的「世俗」（worldliness），同時也排除了許多文本和其地理空間之間有趣、本質的連結。⁴⁴詹明信並不是從西方世界的角度，認為楊德昌的電影含有「現代的殘餘」。⁴⁵相反地，電影中看來有些過時的部分，其實代表了後現代文化中最當代的特質，就像1970年代的美國

驚悚片仍瀰漫著看來過時的陰謀片元素。這種現代主義的文本策略和脈絡之間的錯位或不適合，即與《恐怖份子》的地理政治環境不相稱的「一種現代主義」，使這部電影成為非常典型的後現代主義，徘徊於夾縫之間：

它不斷在現代主義和後現代主義之間來回擺盪，相互強化其主體性與文本性，此現象本身可能對第三世界電影狀態造成某種不公平，因為在傳統上，不論現代主義或後現代主義都不是由第三世界內部產生的……在戰後全面現代化時期，這兩者同時抵達第三世界。因為和兩者都保持了一定的距離，《恐怖份子》得以享有自由。⁴⁶

詹明信相信，現代主義無法發生於第三世界電影內部，因此《恐怖份子》中的若干現代主義風格必然反映了外於其地理政治環境的元素。

在現代主義——第三世界電影的兩端，上述的修辭結構受限於西方哲學典範提出的都市社會問題。它將電影評論織入對敘事形式歷史的反思中，並參照了與西方的連結和基準。詹明信的論點不太順暢，有點曲折，它召喚起詩意卻片斷零碎的例子，而每個例子之間的關連並不明顯。如同楊德昌的電影，詹明信的看法值得重讀，因為它們在不同情況與場合往往能喚起不同的見解。

再來一次

空間等待事件發生，一如台灣的風景等待著國家的到來，一如偏遠的地方等待往中心靠攏。

詹明信，2003年10月31日

詹明信對台灣電影最新的想法是什麼？他改變想法了嗎？事實上，

他似乎並未改變，在〈重繪台北新圖像〉一文問世之後，若干事件的發生似乎更證明了他的原始論點。2003年底的一場學術演講中，詹明信將其論點應用到其他台灣導演身上，包括李安和蔡明亮。他也將台灣新電影與法國、波蘭、美國的各種電影運動相提並論，將之重新整合進更廣泛、更醒目的國際新浪潮中。台灣新電影延續了詹明信「重繪空間總體」實踐的力道，這種空間總體性透過擁擠的場景、複雜多重的行為，以及其他機制被標舉出來，像寓言般被銘刻在更大的集體（也可能是國家）之中。⁴⁷

詹明信這場演講並沒有偏離之前劃定的範疇，他說明了〈重繪台北新圖像〉的重要性，也在強調此文對自己的重要性。安東尼奧尼這個參照點仍然不變，也保留了侯孝賢以鄉間小火車鋪展出的城鄉網絡，並播放一段《戀戀風塵》開頭的影片。此外，他重新提及楊德昌的同步多線敘事結構（simultaneous monadic synchronicity），現在則拿來和《銀色性男女》（*Short Cuts*, 1993，勞勃·阿特曼〔Robert Altman〕執導）與《黑色追緝令》（*Pulp Fiction*, 1994，昆汀·塔倫提諾〔Quentin Tarantino〕執導）相互參照。他稱《恐怖份子》為「新電影的極致成就」，認為該片透過表現各種「同時性」（simultaneity），展現了「其間」（meanwhile）的時空邏輯，代表一種空間殖民化的形式。因此詹明信引用班納迪克·安德森（Benedict Anderson）對國族主義的敏銳看法，以回應班雅明的時間概念（空無、均質的時間，即「其間性」），將「再現模式」以報紙和十九世紀小說的形式呈現。⁴⁸

面對國族主義這個難以逃脫的泥淖，引用安德森來說明自己的論點反而有些奇怪，不如使用更一般的字眼如「集體」（collectivities），且安德森的論點似乎已有些過時。但詹明信結合了阿特曼和塔倫提諾的電影，便形成極巧妙的對照。他先於安德森，清楚描繪出透過多重性產生的同時性概念（simultaneity-through-multiplicity）。同時，雖然詹明信所言的同步多線敘事結構並未對《想像的共同體》產生太多衝擊，但令人驚訝的是，許多藝術家、電影導演、評論者竟如此熱愛時間重疊、交叉多線敘事的概念，甚至最主流的影片也會將這種手法當成重要的關鍵

敘事原則。⁴⁹〈重繪台北新圖像〉一文全都是關於空間和電影影像如何展現空間；他的演說亦是關於空間概念，但如果不說是一種天意的話，也帶有一種預知的性質：「空間這種特殊的形式（櫛比鱗次的公寓、並置或疊加上去的方塊，或是鏡頭深處的箱狀空間）是台灣新電影要傳達的事物中不可或缺的一部分。」詹明信說：「拍攝這類空間本身就成了一種詮釋歷史的方法」，並舉《牯嶺街少年殺人事件》的電影片段來說明。楊德昌曾經提及尋找1950年代老舊日式場景、建築和物品的困難，因為空間中重疊著不同時代的遺跡，日式空間可能與越戰時期、美軍來台的空間特徵並存不悖。⁵⁰他宛如在搶救歷史，尋找代表那個時代的某種特殊樣式的電風扇、腳踏車，拼貼入電影中，現在他的行動則被視為具有新電影的歷史學意義。楊德昌再一次無意識地結合本體論與地理學，更正確地說，是結合了考古學與個體的存在。《牯嶺街少年殺人事件》創造了重疊的歷史空間，這種空間概念解釋了《恐怖份子》呈現的都市化過程中廣義、一般的全球性。楊德昌早期電影的敘事方式在「強迫選擇的方形空間」（詹明信語）中找到視覺表達的方式，而他後來在《牯嶺街少年殺人事件》前製時期的挖掘、考古工作恰好代表詹明信指出的回溯和調整，證實了預測的概念和形式發展。

詹明信說，「空間一點一點地被標記成斑點，或某種徵狀。」空間的節點宛如索引的形式，見證著（也背叛了）已經不在那裡的存在。但是，「已經不在那裡」的東西就像是一個斑點，它可否同時指涉「尚未存在於那裡」的東西？若如詹明信所言，「空間等待事件發生」，他似乎暗示楊德昌的電影中有一種逆時的張力和事物的狀態，使他能將楊德昌的電影闡述為預言式的指標。對詹明信而言，這種預言的動力是種反向的裝置，不只能預言，也可能轉化，召喚集體變革及「變形後的新興當下」（new transformed present）。⁵¹

註釋

- 1) 外界常誤以為楊德昌在洛杉磯獲得藝術碩士學位，事實上他僅在南加大學習電影，而他的留學經驗也不太像是光榮的歷史故事。很多時候，楊德昌提及他在南加大的經驗時，將之描述為一段沒有生產力的痛苦時光。黃建業。《楊德昌電影研究：台灣新電影的知性思辯家》。台北：遠流，1995。202。
- 2) 黃建業。《楊德昌電影研究：台灣新電影的知性思辯家》。203。
- 3) Tony Rayns, "YiYi: Interviews," April 16, 2000, Hong Kong. *Asian Film Connections*. <www.usc.edu/isd/archives/asianfilm/taiwan/yiyi/interviews.html> (accessed December 13, 2003).
- 4) Shelly Kraicer and Lisa Roosen-Rungs, "Edward Yang: A Taiwanese Independent Filmmaker in Conversation," *CineAction 47: Anything but Hollywood* (October 1998): 48-55.
- 5) S Y Shen (沈曉茵), "Permutation of the Foreign/er: A Study of the Works of Edward Yang, Stan Lai, Chang Yi, and Hou Hsiao-hsien," (Ph. D. diss., Cornell University, 1995), 14-25.
- 6) Emilie Yueh-yu Yeh (葉月瑜), "Elvis, Allow Me to Introduce Myself: American Music and Neocolonialism in Taiwan Cinema," *Modern Chinese Literature and Culture* 15.1 (Spring 2003): 1-28.
- 7) 《楊德昌電影檔案》。台北：金馬國際影展，1991。34。
- 8) Andrew Wilson, *The "Ever-Victorious Army": A History of the Chinese Campaign Under Lt.-Col.C.G. Gordon, C.B.R.E. and of the Suppression of the Tai-ping Rebellion* (Edinburgh: William Blackwood, 1868), 21.
- 9) Frederic Jameson, "Remapping Taipei," *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington and London: Indiana University Press/BFI, 1992), 114-57.
- 10) 黃建業。《楊德昌電影研究》。203。亦可參考 Leo Changjen Chen, "The Frustrated Architect," *New Left Review* 11. (September-October 2001): 118。
- 11) 中影製作的片子常常不賺錢，而《恐怖份子》的台北票房超過1,000萬，相較之下，票房非常成功。有鑑於之前兩部劇情片的市場反應冷淡，使楊德昌感到挫折，《恐怖份子》的票房表現可說是可喜的安慰。葉華。〈國內電影產業概觀〉。《中華民國電影年鑑：1987》。台北：中華民國電影事業發展基金會，1988。96-99。
- 12) Tongling Lu 對內在與外在的恐懼之間做了有效的區分，和私人的厭煩無聊與公開暴力此一對比相符。 *Confronting Modernity in the Cinema of Taiwan and Mainland China* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 139.
- 13) 楊德昌。《獨立時代：楊德昌的活力喜劇》。台北：萬象，1994。139。這段文字是由楊德昌本人所寫，他說孔老夫子若能及時轉世投胎，或許會很驚訝地發現，世人想知道的並非他的教誨，而是他偽裝的祕訣。
- 14) Jameson, "Remapping Taipei," 140; "Totality as Conspiracy," *Geopolitical Aesthetic*, 83-84.
- 15) 史詩劇場的目的並不是要在自然主義的層次上再造人生，而是「要去異化人生。在這樣的條件之下，異化將發生於若干中斷的時刻。」Walter Benjamin, "What is the Epic Theater?" *Illuminations: Essays and Reflections* (New York: Schocken, 1968), 150.
- 16) 舉例來說，針對史丹利·庫柏力克 (Stanley Kubrick) 的電影，Annette Michelson 曾寫道：「電影媒介本身……提高了觀眾在『生理上能感受到的統覺作用：人會開始知覺到意識運作的模式，相當獨特。』」摘自 Greg Taylor 書中的引文，詳見 *Artists in the Audience*

(Princeton: Princeton University Press, 1999), 132.。

- 17) 楊德昌其實對安哲羅普洛斯有所批評，認為他屬於不確定自己要在電影裡說什麼的類型。Cinedossier: Edward Yang, 34.
- 18) 魏玟。〈從全球化脈絡重新檢視台灣新電影的歷史意義〉。李亞梅編，《台灣新電影二十年》。台北：金馬影展執行委員會，2002。16。
- 19) 1992年，台灣電影年產量下滑得更嚴重，只有22部。F.Y. Wang, "Flowers Blooming in Barren Soil," *Free China Review* 45.2 (1995): 4-17.
- 20) 請參考下列三場由《中國時報》文學副刊和《自由時報》文學副刊舉辦的座談會：羅智成、詹宏志、劉達仁、焦雄屏、楊渡、侯孝賢「極欲重建過去的一代」，《中國時報》，台北：1991年7月12日；楊澤、劉達仁、黃建業、張大春、舒國治「天真與權力的寓言」，《中時晚報》，台北：1991年7月15日；呂正惠、鄭培凱、吳正桓、齊隆壬、黃郁秀「魔術方格的祕密：重揭《牯嶺街少年殺人事件》」，《自由時報》，台北：1991年9月3、4日。
- 21) 《中華民國電影年鑑：1992》。台北：中華民國電影事業發展基金會，1993。155。
- 22) 關於隧道視野，侯孝賢的《悲情城市》、《好男好女》中都有很好的例子，如長鏡頭沿著通道而下，呈現監獄中的走廊，彷彿在等待審判的結果。這些鏡頭含有一種典範特質，源自意識到通道兩邊的每間牢房都有著各自的囚人、故事與命運。吳念真的《多桑》也有類似片段。而徐小明的《去年冬天》（1995）是關於1979年的美麗島事件，片中亦包含幾乎完全相同的鏡頭。此外，有幾個隧道視野的鏡頭出現在眷村的死巷弄中。鏡頭記錄巷子內的動靜，行人和腳踏車會突然無預警地出現在視線中或牆角拐彎處。這樣的安排製造了意外驚喜的感覺，同時也預設了期待突然出現某個東西、幻影，以及持續受注視、傾聽的感覺。
- 23) 交通大學教授林建國認為，《牯嶺街少年殺人事件》是一部黑色電影（film noir），完全處於陰暗的、老舊的市區巷弄，還有致命的女性（femmes fatale）和虛無主義式的都市焦慮。這樣的看法引起了廣泛的討論。〈聚焦台灣電影國際研討會〉。國立台灣藝術大學。台北，2003年11月28-30日。
- 24) Bordwell, "Transcultural Spaces: Toward a Poetics of Chinese Film," *PostScript: Essays in Film and Humanities* 20.2-3 (Winter-Spring and Summer 2001): 16-23.
- 25) 針對舊作 "Taiwan Cinema and the Telephoto Aesthetic"，鮑德威爾也在〈聚焦台灣電影國際研討會〉上提出了新的看法。他亦分析、比較了其他三位導演，請參考他的著作 *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, 2005.
- 26) Jameson, "Totality as Conspiracy," *Geopolitical Aesthetic*, 9.
- 27) 直到1990年代末期，台灣每個學校的教官都是指派的，目的在於管教生活紀律，以及為防止中國共產黨入侵做軍訓準備。他們同時也是學校行政代理人 and 黨的代表。
- 28) 吳錫德語。摘錄自楊德昌。《獨立時代：楊德昌的活力喜劇》。143。
- 29) Lu, *Confronting Modernity*, 139；黃建業。《楊德昌電影研究》。175。
- 30) 在與黃建業的訪談中，楊德昌表示自己非常欣賞亞倫·雷奈（Alain Resnais），特別是他高度戲劇化的電影 *Melo*（1986）。黃建業。《楊德昌電影研究》。230。
- 31) 楊德昌。〈導演的話〉。《獨立時代》。138；Jonathan Rosenbaum, "Exiles in Modernity: The

Films of Edward Yang," *Chicago Reader* (November 7, 1997, sec. I). See <www.Chireader.com/movies/archives/1197/11077.html> (accessed online December 15, 2003).

- 32) Jameson, "Remapping Taipei," *Geopolitical Aesthetic*, 141.
- 33) 張建德 (Stephen Teo) 也提出了楊德昌和歐洲電影的連結，如安東尼奧尼和高達 (Jean-Luc Godard)。詳見 "A New Kind of Alienation: Edward Yang's *A Brighter Summer Day*," *Cinemaya* 13 (1991): 41-44. 後續研究詳見 "The Four-Hour Version Reviewed and Reassessed," *Cinemaya* 14 (1992): 44-47.
- 34) 詹明信再度援引與安東尼奧尼相似之處。見 Frederic Jameson, "Is a National Cinema Possible?," 2003年10月31日於牛津大學 "Double Vision: Taiwan's New Cinema, Here and There" 研討會發表的基調演說；亦見 Fran Martin, "The European Undead: Tsai Ming-liang's *What Time Is It There?*" *Senses of Cinema* 27 (July-August 2003) <www.sensesofcinema.com/contents/03/27/tsai_european_undead.html>。
- 35) 黃建業。〈楊德昌訪問錄〉。《楊德昌電影研究》。229。
- 36) "Island of Light: Symposium on Taiwan Cinema and Popular Culture," University of Wisconsin-Madison, March 2002. (出席本研討會的特別來賓為吳念真)。〈聚焦台灣電影〉研討會，台北，2003年11月28-30日。(特別來賓為蔡明亮。) 耶魯大學的研討會請參照註34，出席來賓包括陳國富 (《雙瞳》導演)、焦雄屏、詹明信。
- 37) Michael Walsh, "Jameson and 'Global Aesthetics'" in David Bordwell and Noel Carroll, eds., *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1996), 483 (his emphasis).
- 38) 針對詹明信對奇拉·塔西米克的討論，Felicidad Cua Lim 也提出批評。詳見 "Perfumed Nightmare and the Perils of Jameson's 'New Political Culture,'" *Philippines Critical Forum* 1.1 (1995): 24-37.
- 39) Jameson, "Introduction: Beyond Landscape," *Geopolitical Aesthetic*, 5.
- 40) Jameson, "Remapping Taipei," *Geopolitical Aesthetic*, 117.
- 41) Jameson, "Introduction," *Geopolitical Aesthetic*, 5.
- 42) Jameson, "Remapping Taipei," *Geopolitical Aesthetic*, 155.
- 43) Jameson, "Introduction," *Geopolitical Aesthetic*, 4.
- 44) Edward Said, *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), 50.
- 45) Jameson, "Introduction," *Geopolitical Aesthetic*, 1.
- 46) Jameson, "Remapping Taipei," *Geopolitical Aesthetic*, 151.
- 47) 雖然詹明信的演講標題是 "Is a National Cinema Possible?" (「國族電影的可能性？」)，但他決定改成不那麼絕對的題目範疇，例如 "Thoughts on New Waves" (「思考新浪潮電影」)。
- 48) Benedict Anderson, *Imagined Communities*, rev.ed. (London: Verso, 1991). 詹明信的用語「再現模式」請參考 "Third World Literature in the Age of Multinational Capitalism," *Social Text* 15 (Fall 1986): 65-88. 班雅明的空無、均質時間概念來自 "Theses on the Philosophy of History," nos. 13, 14, 17, and 18B in *Illuminations*, 261-62, 264。

- 49) 每次看完《恐怖份子》，至少會有一個學生說：「那又怎樣？這種玩弄時間交替手法的電影從《黑色追緝令》以來就很多了」（必須一提的是《黑》片攝於1994年）。
- 50) 王耿瑜編。《楊德昌電影筆記》。台北：中時出版，1991。41。
- 51) Fredric Jameson, "An Overview," in Tak-wai Wong and M. A. Abbas eds., *Rewriting Literary History*. Proceedings of the Second International Conference on Literary Theory, Honk Kong, December 16-21, 1982 (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1984), 338-47. 詹明信自1980年代初起便出版對中國文學、文化的評論，在這些綜述文字中，詹明信做了一個有趣的區分：現代主義相信美學經驗可能產生寓言或轉變的契機，但後現代主義則是拒絕這種可能（340）。

侯孝賢三分台灣電影

從很多方面來說，侯孝賢是1990年代台灣電影的同義詞；無論國內國外，在同輩導演中，屬侯孝賢最受到矚目和檢視。¹在綿長的侯孝賢著述名單裡，排在最前頭的，就是奧利維耶·阿薩亞斯（Oliver Assayas）的紀錄片《侯孝賢畫像》（*HHH : Portraits de Hou Hsiao-hsien*, 1996），這是到目前為止，唯一一部由法國導演為台灣導演拍攝的紀錄片。銜接這部電影的是一系列為解讀侯孝賢而衍生的評論報導、學術文章、專題論文及書籍。²

在相關的侯孝賢研究著作中，有兩種普遍的論述；一是以東西方二元法將侯孝賢歸位為如早期的小津安二郎、薩雅吉·雷（Satyajit Ray），以及晚近的阿巴斯·基亞羅斯塔米、北野武和王家衛等「東方導演」（Oriental director）；二是在台灣內部討論台灣政治文化時，侯孝賢的作品給用來作為一有效媒材，形成了討論的批評場域（critical sphere）。

侯孝賢以沉思、遠距的攝影，時間上的省略，以及隱晦的因果關係構成他的長鏡頭美學；再加上他對人世充滿憐憫的觀察，常被視為是東方超然的表現，因此侯孝賢也給定位為東方的頂尖導演。東西方的二分法雖然是典型的殖民論手段，但也提供充足的比較空間。法國及受其影響的日本評論鎖定「東方式」的宇宙論及認識論，把對於侯孝賢作品的解讀精雕細琢成中國古玩（chinoiserie）一般，³這樣明確的「東方論述」一再被定型成西方、日本，甚至中國觀眾解讀侯孝賢電影的基本方法。⁴

侯孝賢和編劇朱天文也曾利用這樣的東西二元法，為侯在電影藝術

*譯註：本章由李虹慧翻譯。

史上留下印記。早在1986年，朱天文就試圖以「東方式」的電影實踐來定位侯孝賢。所謂的東方電影實踐，指的是有敏銳、幽默的特質，以及在歐洲現代主義風潮和美國娛樂技藝兩者中做的各種協調與選擇。⁵ 1994年，《戲夢人生》在坎城影展參加競賽時，侯孝賢就公開表示自己對歐洲與東方美學的傾好，他特意在《戲》片中，以「留白」作為關鍵的敘事方法。「留白」是中國傳統水墨畫中的創作技巧，意指在空間中留下空白，為的是引發情感上的沉思。在電影中，「留白」則引導觀者進入電影空間，在這個空間裡，觀者不求了解，不求連結因果順序，而是去感受——感受空間營造的特殊氛圍、意境與情感，此時，時間的標記僅僅是註腳而已。⁶大量情節的省略或刪去，和傳統作畫原理中見微知著的道理相近。⁷

相較於國際上的一致讚譽，侯孝賢在自己的土地上則被視為一觸即發的火種，快速燃燒著台灣多元的文化景象。1980年代中期，在短暫但關鍵的電影研究中，侯孝賢給解讀為當代文化政治的表徵。他精簡、感性，甚至禁慾（asceticism）般的寫實主義風格，喚起了批評界空前的思索。對於台灣電影該走向藝術或商業的爭辯，為一向閉鎖及充滿派系鬥爭的台灣電影評論帶來了一道強光。⁸

侯孝賢在歐洲及北美影展的高曝光率，使他在1987年的《台灣電影年鑑》中獲得「文化大使」的稱譽；⁹不過也因為在普羅大眾中人氣下滑，而同時有「票房毒藥」之稱。侯孝賢逐日升高的國際知名度和下降中的商業價值，將台灣島內有關他的評論分成壁壘分明的支持與反對兩派。這些評論者代表了不同的品味、世代與喜好，如行政院新聞局、中央電影公司、電影發行商及出版公司，都加入了以侯孝賢和其他新電影導演背棄商業電影為主題的辯論，討論重點集中在以侯為首的新電影運動對大眾及產業的責任問題。爭論到後來情勢緊張，讓侯孝賢想拍商業上可操作的《戀戀風塵》；另外，侯的作家編劇朱天文也出版了《戀》片的劇本及拍攝札記，內含說明有關侯氏美學的一系列短文。¹⁰ 雖然朱天文想藉此緩和反侯的評論，但不成功，因為影片本身並沒有達到當初的設想與承諾，相反地，《戀戀風塵》更突出地展示侯氏精簡禁

慾的寫實特徵。

之後，侯孝賢台灣三部曲中的第一部《悲情城市》，挑起了另一場風波更大的文化爭論。針對《悲情城市》的批評，在1991年的《新電影之死》選集中達到高點。此選集中的個別作者分屬不同學科背景，他們不滿意影片使用遠距攝影及晦澀的敘事方式來處理在二二八事件這個對抗國民黨新殖民統治的重大起義中，當權者對台灣人的施暴；作為台灣近代史上最駭人的二二八暴力事件，人們希望在影片中看到正義的裁決，但他們失望了。侯孝賢因此被視為自滿、保守的藝術家，政治上尚未開化。《悲情城市》在台灣本地引起的爭議反映了在面對傷痕累累的過往時，詮釋歷史的困難。¹¹

在東方美學與台灣文化政治的兩種論述中，第三種研究侯孝賢的方式從2000年開始浮現。一些電影學者選擇研究侯的詩意語言，以精準、具有啟發性的分析闡述侯孝賢在導演生涯中各個階段發展出的敘事手法，這些研究使侯孝賢研究有了重大突破。侯獨創的創作手法，特別是人物走位和框景，足以和維克多·夏斯特雷姆（Victor Sjöström）、路易·費亞德（Louis Feuillade）、列維·庫勒雪夫（Lev Kuleshov）及其導師伊凡吉尼·寶華（Yevgeni Bauer）等默片大師的精湛技藝相比擬。¹²此外，侯孝賢的詩意語言也脫離不了台灣電影製作環境的物質基礎；事實上，侯孝賢的風格轉變正是因應在地產業特點（如資金短缺、設備過時、技術靈活等等）做出的調整。¹³

面對亞洲、歐洲及美國等地這些不同的論述，對於侯孝賢，還有什麼可說的呢？我們在這些老生常談中是否能彈出新調？要用什麼方法，我們才能在侯孝賢研究中新增重要的一章？是整合、共同研究，還是其他方式？接下來，我們要提出的是一種書籍分類的方法；一邊是宏觀、遠視的觀點，將侯的拍片生涯與台灣電影的盛衰演變並列；另一邊是微觀、貼近的分析，連結侯孝賢與文化傳承。我們認為侯把自傳當作一種敘事手法，藉此回歸中國與台灣的文化遺產。

侯孝賢與台灣電影三聯畫（trptych）

侯孝賢的電影可分為三個階段：早期商業片（1975-1982）、新電影時期（1983-1988）及國際作者導演時期（1989至今）。把侯孝賢的作品分為此三個階段，便能以清晰、按年代順序的架構來了解侯孝賢的電影詩學及政治。這樣的架構同時也和他成為大師的過程相符——從一個類型導向產業的學徒到名氣日漸響亮的作者導演，最後則進入對敘事與史實的實驗。這些階段很可能也和資金來源有關：先是台灣的民營公司，然後是中影，再來則是台灣媒體集團和日本公司合拍（之後則有法國資金加入）。值得一提的是，這種三分架構也涵蓋到了集體電影實踐的主導結構，而非只是侯氏電影反映的單一現象。從很多方面來看，這樣的劃分說明了1970年代到2000年的台灣電影史。如同侯孝賢電影在過去二十年的轉變，台灣電影也從國家宣傳與商業體制發展至自覺、藝術性的專門技藝，之後則受制於重新引入的商業導向及好萊塢霸權。

本章將在這個相互連結又清楚分隔的三聯畫架構下，研究侯孝賢的電影作品。我們將會強調三部分的轉換與連結，找出能證明過去和現在不可分割的關鍵與遭遺忘的，也標示出對不同時期及階段的懷舊。文學的重要性也必須好好地探索研究，特別是侯孝賢的繆思朱天文扮演的角色；因為侯關注的事物不只限於電影，也不是無中生有，而是小說家朱天文把自傳式再現技巧的重要性介紹給了侯孝賢。我們的操作方式是先將作者論的基本教條——獨特的藝術美感——放在一旁，轉而關注侯孝賢的代表性。他像變色龍一般，眼界和技巧隨著與藝術家和文化工作者群體的互動而不斷提升。我們的研究不同於方法論的個人主義，而是延伸此三聯畫的架構，與當代台灣電影史對照；換句話說，我們企圖融合組織架構的史料與作者論。

學徒時期

1980年代中後期，侯孝賢成為當代台灣電影最重要的導演，但很少人提及他早年作為成功商業導演的時期。刻意遺忘或忽略過去是種可理解的策略，因為與過去的連結可能會是個問題，甚至是種阻礙，就像是一個令人尷尬的鄉巴佬親戚，使侯孝賢仍處於萌芽階段的電影作者地位無法正當化。承認這層關係將更難維繫新電影在本地及國際影評人心中的獨特地位，因此這層連結受到抑制。¹⁴一直到最近，因為部分學者努力打造更全面的侯孝賢研究，他早期的電影才得以重現江湖，因此侯與他早期作品的關係漸漸顯露出來。

侯孝賢於1972年入行，當時他擔任賴成英的學徒。賴成英是攝影師，和李行合作已久，「賴桑」（在日文中意為「賴先生」，是侯孝賢對尊師的敬稱）在1960、70年代相當多產，擔任過多部經典國片的攝影，包括1965年的健康寫實片《養鴨人家》，以及多部知名的瓊瑤浪漫通俗片。1973年，侯孝賢進入李行《心有千千結》的劇組工作，擔任場記。《心》片由香港與台灣合拍，希望能搭上李行前幾部賣座片的聲勢，再賺一筆。作為電影產業新人的侯孝賢，在這階段的主要工作便是學習不同類型的慣例手法，以協助他的老師及前輩。

1975年，侯孝賢升為副導，並跟著他的老師賴成英到了一間發行及製作公司——永昇，他仍繼續擔任賴成英的副導及編劇，也就是在這個階段，侯孝賢開始建立與陳坤厚的合作關係。陳坤厚是賴成英的姪子，也是永昇內部的攝影師。接下來的五年，侯孝賢參與拍攝了十部賴成英執導的電影，並與陳坤厚合作了數部浪漫喜劇。

侯孝賢的學徒生涯在1980年代告終。在李行的健康寫實片《早安台北》（1980年金馬獎最佳影片）中，侯孝賢名列編劇；之後的兩年，他有機會又編又導，加上陳坤厚的攝影，一起完成了三部片。前兩部片《就是溜溜的她》與《風兒踢踏踩》可說是套裝電影，意指用相同的設定、相同的概念完成接連上映的兩部電影。《就》與《風》片共享相同的卡司、類似的故事，影片的敘事結構和影音風格，甚至笑點都非常相

似。兩部片的主角都是香港偶像歌手鍾鎮濤及台灣流行歌手鳳飛飛。找偶像主演的附加價值是原聲帶中會有許多兩位主角演唱的流行歌曲，這是1970年代愛情通俗劇的標準手法，一種唱片和電影公司之間共生、跨媒體的合作。流行歌手加上喜劇片給了侯孝賢一張炙手可熱的門票，讓他得以進入較為封閉的電影發行網絡。這兩部片在春節檔接連上映，對電影業來說，這段時間一直以來都是一年中獲利最高的檔期，也因著這兩部片，侯孝賢站穩了一級導演的位子。1982年，他執導了《在那河畔青草青》，此時新電影運動尚未出現，但這部片中已能看到商業電影導演向藝術電影投誠的徵兆。

儘管侯孝賢的早期電影有著精密的商業計算，但仍可以看出年輕一代電影創作者在嘗試改變愛情通俗片的標準模式。1970年代中期，儘管武打和功夫片仍然佔電影年產量的40%以上，愛情通俗片卻在本地及海外市場成為台灣最具代表性的電影類型。不過台灣出產的動作片通常都被視為香港高品質功夫片的拙劣仿作，且大部分都粗製濫造，缺乏創新的動作設計，也沒有功夫大師如李小龍、劉家良等人的紮實功夫底子。但是愛情通俗片就不同了；它有動人的故事、夢幻場景、情歌，還有道德寓意，完全能夠吸引亞太地區的女性觀眾。這些令人心碎、賺人熱淚的敘事在一定程度上跟此類型的文學傳統有關，也跟健康寫實片有很強的連結。¹⁵在台灣電影的黃金時期，瓊瑤的浪漫愛情小說及其他年輕女作家提供給電影豐富的素材。我們可以肯定地說，文藝片打造了台灣電影在海外的獨特性。

由於通俗片的傑出表現，讓從大陸來台的導演如李行、白景瑞等人，紛紛在1970年代轉而拍攝這種類型的影片，並再度攀上職業生涯高峰。他們的同儕如李翰祥、胡金銓則持續拍攝單一類型的電影，不過兩人擅長的類型十分不同。1970年代早期，李翰祥回到邵氏公司，開創出風月片與軍閥喜劇等類型；胡金銓成為享譽國際的藝術片導演，以他對歷史的敏銳眼光和哲學的感性（見第一章），繼續在古裝片領域中耕耘。李行和白景瑞能安逸地繼續在台灣拍片，原因就是對通俗片的高度需求，只要能持續大量生產高利潤的愛情片，他們就能在電影產業中

佔有一席之地。另一方面，他們把健康寫實片中的必備元素（比如倫理道德或是美學）加入通俗娛樂中，維持了嚴肅導演的聲譽。

如同大多數已漸漸類型化的電影，愛情通俗劇的拍攝模式也全靠制式化與重複，套用同樣模式的故事，起用三組一線演員及幾位小配角，交替出現在各部電影中，扮演不同的角色。有名的影片劇本全都由同一個編劇創作（張永祥），或是由他改編愛情小說；編寫歌曲的是同樣幾位作曲家（駱明道和左宏元）；技術團隊（包括錄音、化妝、服裝和美術設計）也都是同一群人。儘管影片整體設計相似、情節安排公式化，這種生產線式的流程可擔保愛情通俗片的產量，以確保台灣電影在亞太區的市佔率。除了少數例外，如王羽（離開邵氏，搬到台灣成為獨立製片及導演）和拍攝「愛國電影」聞名的導演丁善璽，當時業界裡的每個人都不得不拍愛情通俗劇。這種類型最能代表台灣，原因除了能帶來利潤，同時也讓本身的「台灣」特色獨樹一格。1973年的南亞市場中，李行的《彩雲飛》獲利甚至比李小龍的《精武門》（1971）和《猛龍過江》（1972）更高。¹⁶

這種「一級電影」的製作公式無可避免地走到了盡頭。1980年代初期，愛情通俗片無法再為電影公司帶來高收益，因而開始變成問題，甚至是危機；即使加入新面孔及新故事，瓊瑤電影都無法像過去那樣大受歡迎。電影公司為了解決這個問題，不斷嘗試各式各樣的方法；其中一個方法其實是重拾老把戲，也就是讓偶像歌手躍身大銀幕。

新電影時期前的本土情感

在1970年代的台灣，也許只有一位歌手能受到各個年齡層歡迎，並凌駕長青樹鄧麗君；她是鳳飛飛，一位「本土」女孩，同時也是中視（原為國民黨黨營電視台）各大綜藝節目的當紅主持人。她在電視上的演出幫助塑造了親切、迷人的鄰家女孩形象。雖然鳳飛飛的歌曲與鄧麗君的歌沒有太大不同，但兩人的公眾形象卻差異很大；鄧麗君是外省

人、在日本受訓、優雅、美麗，鳳飛飛則有種喜感，有時又聒噪、粗魯，最重要的是她很本土。儘管鳳飛飛的表演與歌曲中，以及公開露面時極少用到台灣方言，我們還是可以很肯定的說，她鮮明的本土感絕對是受歡迎的主因。

大部分電影公司並未發覺鳳飛飛跨界表演的能力且加以利用，即使他們找她演電影，安排給她的也是如《春寒》（1979）、《秋蓮》（1979）中那種典型的悲苦女性角色。《秋蓮》由侯孝賢編劇，並由他的恩師賴桑執導；這兩部片中，鳳飛飛飾演的都是受到折磨的女性，與她活潑、有趣、時髦又實際的形象大相逕庭。一直到侯孝賢的頭兩部片《就是溜溜的她》和《風兒踢踏踩》，鳳飛飛在台灣流行音樂和電視上的形象，才和大銀幕上的她合而為一。

鳳飛飛形象親切的本土明星角色，非常適合這些年輕、經驗豐富的電影工匠們營造出的清新感受與拍攝手法。在電視節目中，鳳飛飛總是受到孩童的熱烈歡迎，因此侯孝賢在電影中也安排孩童出現在她身邊。因為鳳飛飛的樸實性格及天生能與土地貼近的氣質，她出現在鄉村風景中或離島時（如《就是溜溜的她》），顯得相當自然。要改變通俗劇中停滯、過時的公式，幽默是不可或缺的方式，而鳳飛飛的笑話既風趣又諷刺，也不按牌理出牌，最適合不過。在《就是溜溜的她》片中，鳳飛飛是落跑新娘，想逃避安排好的婚事；她在鄉間找到安詳與自由，以及發展愛情的好機會，問題也獲得了解答。而在《風兒踢踏踩》中，她又是小村莊的外來者，在其中汲取攝影靈感，觀察者的身分也帶給她很多快樂。即使《就是溜溜的她》影片開始三十分鐘後，場景就回到城市，但侯孝賢避開了過去通俗劇中客廳、舞廳、咖啡廳和空曠海灘等標準設定，而轉到公園、動物園與夜市等場景。

《就是溜溜的她》

侯孝賢的第一部劇情長片示範了如何抓住革新機會，以及維持通俗傳統的延續性。以年輕人為主的題材、家庭倫理、台灣鄉村、流行音樂和粗俗的笑點在這部引人入勝的愛情喜劇中混合。透過歌曲及電視節目，鳳飛飛這位台灣女孩大受台灣本地民眾的喜愛，而侯孝賢善加利用了她這種「台灣」特質。他藉由流行音樂與電視，把通俗電影帶往一個新方向，遠離1970年代多愁善感和文學的特質，而觀眾們也都欣賞這個輕鬆、反映現實的新嘗試。

《就是溜溜的她》（圖4.1）由獨立製片公司金世紀製作，講的是文文的冒險歷程：文文家很有錢，想要儘快把她嫁出去，為了逃避這種壓力，她就消失了幾天，到鄉間去探訪親戚。在那兒，她享受到田園生活，也似乎忘卻了城市中的煩惱。有天她撞見了村民和測量隊的爭執：測量隊想要開一條路，直接穿過她鄰居的庭院，為了讓村民了解，隊上



圖4.1 鳳飛飛、陳坤厚、侯孝賢於《就是溜溜的她》（1980）拍片現場（三三電影公司提供）

的工作人員不斷重複一些字眼，如「發展」、「進步」、「生活會更好」，但是村民們還是沒被說服，僵局持續著。其中一個年輕隊員的腿讓蛇咬了，村民騙他是眼鏡蛇，文文很擔心，堅持她的鄰居們應該幫他。他們不情願地照做，後來才跟她說了實話，其實那蛇根本沒毒，而那調成三倍劑量的苦味抗體只是瀉藥，使得年輕隊員大剛（鍾鎮濤飾）接下來的幾小時都在屋外的廁所渡過。

由於這個誤會，文文愛上了大剛，接下來的幾天裡，他們在陽光下嬉戲、玩著求愛遊戲，彷彿置身於經典愛情田園詩裡。然而現實介入，他們必須回到城市生活中。文文的未婚夫——唸化學的馬謙剛從法國回來，她又置身於典型的三角關係中。侯孝賢以喜劇的方式來處理這段情節，兩個男人似乎對情敵不以為意，而文文起先還被這兩個追求者突如其來的友誼閒置在一旁。

在家人、朋友、動物園裡的動物都捲入越滾越大的誤解與荒謬狀況後，文文、大剛與馬謙的事情最終獲得解決；劇情的發展相當輕鬆愉快，而天外飛來一筆的橋段令人想起小津早期的默片喜劇（即過去所謂的「無厘頭電影」[nonsense pictures]）。給蛇咬到的騙局甚至還延續到台北一家有名的蛇餐廳，大剛在那裡為馬謙介紹眼鏡蛇各個器官的藥理。在此，鍾鎮濤扮演的台北本地人讓海外歸國者逗得很樂，而歸國者在此片中是耿直的角色，迥異於白景瑞1970年代的電影《家在台北》中，同樣扮演海外歸國者卻不忠不孝的柯俊雄（見第一章）。《就是溜溜的她》片中充滿音效與歌曲，有著具感染力的配樂，特別是鍾鎮濤主唱的〈又見溜溜的她〉。此片也許距離侯孝賢的成熟作品還很遠，但已經可以看到兩個之後以不同形式重複出現的主題：都市（充滿競爭）與鄉村（居民互助合作）之間的對比，以及現代台灣家庭很重要的一面，也就是只要用心，加點小聰明，再來點幽默，看似堅密死板的親族關係實際上是軟化的。

《風兒踢踏踩》

侯孝賢的第二部片《風兒踢踏踩》是部機智的愛情喜劇，在春節檔期上映。如同《就是溜溜的她》，《風兒踢踏踩》具有渾然天成的魅力，也因此容易忽略它的電影技巧；或許《風》片看來只是部簡單的商業片，但影片的豐富程度超乎想像。電影的開場在澎湖，大大改變了對影片整體及主題的期待。電影開始三十分鐘後，場景回到台北，整部片的調性又回到比較傳統、說教的音樂喜劇。

本片開頭是在澎湖的一個小村子裡，一部影片正在拍攝；一群調皮的孩子在一團牛屎上放鞭炮，弄得滿臉糞汗。從這個髒亂但很有趣的遊戲中，侯孝賢迅速的揭曉謎底：原來是在拍洗衣粉的廣告。但是這鏡頭沒有拍攝成功，於是劇組派了一個道具組工作人員去尋找更多牛糞，而他碰到了一隻不配合的牛，只好鼓勵牛拉多點屎。這時，配樂暗示了即將到來的變化：一段吉他獨奏將場景轉至人類與野獸的對峙上，如同西班牙鬥牛一般，只不過道具人員越來越趨於守勢。在此同時，女主角——攝影師幸慧（鳳飛飛飾）正開心地捕捉這個畫面，這個舉動不僅顯示她的專業能力，也表露了她在怪異場面中看見幽默的天賦。她的工作不只是替廣告商拍攝劇照，同時也在為相機蒐集一些真實生活的喜劇片刻。有時候，這些好鏡頭時機來得突然，比如一個沉靜的年輕人在行進間的牛車上吹口琴；之後，在海灘（台灣通俗劇的標準場景）上，她偷偷瞧了這個年輕人一眼。

介紹金台（鍾鎮濤飾）出場時，一個精心設計的廣告鏡頭出了狀況：廣告劇組人員正在拍攝叫賣著「日本製造的東西喔！」的街頭小販，而口琴吹奏者金台也在人群中。片中的廣告導演希望達到隱藏攝影機拍攝的效果，並且從小螢幕上挑出了金台的臉，他卻直直地看向鏡頭（與觀影者！）。他的舉動完全破壞了廣告導演追求的自然場景效果，因為這明顯透露了攝影機的存在。劇組對著金台大叫，要求他別看攝影機；稍後經由圍觀村民告知劇組，我們才知道，原來金台的眼睛是盲的。導演發現了這點，因此把金台拉進來拍廣告，拍攝他沿著防波堤走

路的鏡頭。導演一喊「卡！」，金台就摔下去了；後來在修剪毛片時，導演一邊試著洗衣粉的不同標語，其中一句即為「純淨一如盲人的心」。

為什麼要一個俊俏的明星鍾鎮濤來演瞎掉的主角？這確實是侯孝賢特意設計的。如果說由大眾情人梁朝偉來飾演《悲情城市》裡又聾又啞的林文清也是可預料的，這會是言過其實嗎？在《悲情城市》中，正因為去除了話語，書面的敘事才有了豐富的可能。從很多方面來看，針對二二八事件的衝擊及其帶來的社會、政治和族群創傷，這都是一個較好的表達方式。侯孝賢在《風兒踢踏踩》中運用視覺（sight）、忽視（oversight）和眼盲（blindness）的巧喻，設計了許多喜劇和戲劇的可能性。幸慧決定讓她在鄉下小學的學生重漆學校的牆時，就導致了一場官僚間的爭論；她在城市公園外街拍時，也把金台置於背景中，付出的代價則是車子遭拖吊。在這場戲中，金台向一些好奇的孩子解釋看不見的感覺，他用手做比喻，雖然沒有「看」的功能，但仍能滿足於觸感。有趣的是，林文清這名字也出現在侯孝賢的下一部電影《在那河畔青草青》中，是鍾鎮濤班上最頑皮的「三槍俠」之一。如同之前所述，在鳳飛飛主演的電影中，孩子的出現相當合適；兒童也強調了侯孝賢的寫實傾向，特別是出現在鄉村或戶外場景時。有些學者也會把兒童的重要性與侯孝賢的紀錄片式拍攝手法做連結。¹⁷

幸慧很欣賞金台的眼界與勇氣，於是她不知不覺地與他相戀了，但這也導致她跟廣告導演男友分手。不同於《就是溜溜的她》中的三角戀愛關係，侯孝賢讓本片的角色接受一些必要的殘酷考驗，而這些難題一直到片尾才得以解決。《風兒踢踏踩》延續了許多關於視覺、假象、攝影及藝術階級的玩笑。在影片後半段，金台接受了角膜移植；他接受手術後，第一次與幸慧會面時，她找了一個替身，而這其實是有點殘酷的玩笑。在另一場戲裡，幸慧自願到盲人點字班上朗讀小說，這個橋段配上了風格很鮮明的音效。她一邊唸書，點字機一邊發出節奏分明、喀拉喀拉的聲音，替她伴奏，製造了不協調的喜劇效果。面對眼前的厚重書本，她焦躁了起來，開始跳著頁唸，又再過了一會兒，她就歉疚地離開了。接著，侯孝賢把鏡頭轉向她剛才朗讀的書——《卡拉馬助夫兄弟

們》。盲人點字班上的同學事實上並不在乎這本沉重俄國小說的背景和重要性，但幸慧卻被嚇到了。

對於年輕一代抱持希望，是《風兒踢踏踩》中的健康寫實式道德教條，如同鍾鎮濤演唱的歌曲之一〈春天微風〉，年輕人的活力也如同風一般清新；愛情帶來的問題也許令人氣餒，但答案總在不遠處。這種快活的樂觀主義和愉悅，已經大大不同於侯孝賢的前輩們那種沉重的通俗劇。承繼白瓊瑤（儘管她是位女性），其後續發展形成了一個基礎，能夠走向更光明的地方。原本應該深刻或灑狗血的情愛場面在本片反而沒甚麼空間，除非是為了鋪陳笑點，比如點字課堂的情節。那段戲不只是針對幸慧的尷尬，也有意識地玩味文字與聽覺、視覺的接收。不過，在接下來的新電影時期，侯孝賢學徒時期的輕鬆愉快將漸漸走向結束。

《在那河畔青草青》

《風櫃來的人》和《戀戀風塵》探討的是從鄉村到都市的遷徙，也是侯孝賢在新電影時期的重要主題。然而，在新電影之前，侯孝賢處理的則是人們從都市逃到鄉村而獲得的慰藉與快樂，如《就是溜溜的她》與《風兒踢踏踩》。這時期的最後一部作品《在那河畔青草青》也同樣延續此一主題；儘管這些電影看來輕鬆愉快，但侯孝賢的作者導演印記已經可以從這些早期電影裡窺見一二。¹⁸

《在那河畔青草青》密切地連結了健康寫實片與愛情通俗片，把這部片放在台灣電影類型進程的脈絡來觀察時更為明顯。例如影片在處理法律問題與人性弱點時，展現出某種程度的寬容，而這是健康寫實主義的意識型態。影片中，一個外省老兵娶了一個原住民女孩，但她很快就跑了。失意的他迫於生活，於是在河裡電魚，然後拿去市場賣，村裡三個調皮的孩子則模仿著他。在當時的台灣山區，環境破壞確實是很常見的問題，而本片用了一個情感上的理由來表達憐憫。外省父親與兒子的孤獨造成情感失衡，也因而連結到生態上的結構破壞，最終引發了一場

環保運動，標語則是「愛川護魚」。為了更進一步鼓勵人們接受這種思想，影片使用了愛情通俗劇一貫的傳統——流行音樂插曲，不過歌詞並沒有描寫愛情與浪漫，而是著重自然、友情和群體生活，這些都是健康寫實片最關切的主題。此外，片中也大量運用兒歌，其中一個例外是迷人的女老師（江玲飾）在課堂活動上一句句地教導學生唱情歌：「可樂再喝一口，我握緊你的手。」這首歌其實也可以解讀成友誼與信任，同樣適用於上述的思想與個人情感。

鍾鎮濤在本片中飾演一位從台北來的代課老師，學歷傲人，整個社區都很歡迎他。但對於鄉下生活，他還有很多要學習，例如村人緊密結合的社群關係與群體榮耀感。後來他指責在河裡毒魚的村民，卻被狠狠揍了一頓，隔天鼻青臉腫地去上課。不過，這場意外也讓他開始捍衛河流，並結合村民支持他的保育計畫。

上述的劇情看來與新電影作者導演的美學相違背，但在侯孝賢跟隨主流類型的同時，也已經開始加入自身觀點，將原本通俗的政令宣導片轉為在主題彈性與類型實驗上的初步練習。舉例來說，《在那河畔青草青》並沒有用死板或單一的觀點來建構城市與鄉村的對比，而是呈現出衝突有時可以解決，但有時還是無法相容。一開始，鄉間看似是烏托邦，充滿活力的快樂孩子們認真地做著作業，而鍾鎮濤是不折不扣的城市土包子，津津有味地吃喝玩樂，直到他的城市女友來拜訪他為止。從女友的穿著、開的汽車到行為舉止，形象完全遭到妖魔化，而且她想把他帶回文明世界。這馬上在村子裡成了大醜聞，因為鍾鎮濤已經和他的同事開始戀愛，而且宣傳標語「愛川護魚」也已經成為貨真價實、對自然的熱愛及激昂的環保宣言。透過侯孝賢刻意的取景、攝影與剪接方式，突顯出台灣鄉間的絕美景致。早在他的風格大轉彎向新電影之前，這些早期作品裡的調性試驗，以及視覺與聽覺的設計，就可以清楚看出粗胚中的大師印記。

此時，侯孝賢的電影語言富有彈性及特性，也有能力掌握現有的本土主題、類型與風格，在不違背體制的前提下，融入新的元素。他的浪漫喜劇有著輕鬆但本土的感性，是可行的折衷方法。1982年的四段式

電影《光陰的故事》被視為台灣電影產業的突破之作，相較之下，侯孝賢很明顯地維持比較老派的作法，如明星體系、整體傳統和配樂，也與發行體系維持緊密的關係。但必須鄭重說明的是，因為有侯孝賢、陳坤厚與王童（見第二章）等人先前的努力，開創出一片天地，新電影才得以在兩年之內興盛起來。

自／傳記體例：從個人到國家

侯孝賢的《兒子的大玩偶》推出時，這部片憂鬱的氣氛明顯與侯早期商業片那種討喜、歡欣的氣息截然不同。藉由鄉土文學，侯孝賢跌跌撞撞地踏上了一片並不熟悉、但豐饒的土地。這片沃土有新鮮未加工的素材，也有不同的風格。隨著1960年代二位數字經濟成長率的影響，台灣社會中陽性／家族認同上的情感壓力開始轉為內省，這點引發侯孝賢以私人歷史和記憶的近距離去檢視、探索過去。從《風櫃來的人》開始，除了幾個例外（如《尼羅河女兒》、《南國再見，南國》、《千禧曼波》），侯孝賢於1980-90年代的所有作品主體都很清楚地以自／傳記體呈現。

為何是傳記？

在法國、德國、日本與中國等形式各異的新浪潮運動中，傳記均為一種主要說故事的形式。這些新浪潮電影儘管有文化、產業、風格及歷史上的不同，但都具備著反叛文化及電影傳承的弑父情結。在各樣的新浪潮中，我們都看到對傳統類型的摒棄，而且為了取代上輩創立的形式，大多數的新浪潮導演選擇了自傳的表達模式，以符合在新電影中敗家子／女的身分。自傳電影也可視為新浪潮用來與上一輩做區隔的一個「最明顯」類型。自傳電影主題通常鎖定在問題重重的童年、蔑視一

切的青春、政治或社會劇變時的回憶。這樣的例子為數眾多，包括楚浮（François Truffaut）的《四百擊》（*Les quatre cents coups*, 1959）、溫德斯（Wim Wenders）的《公路之王》（*Im Lauf der Zeit*, 1976）、大島渚的《青春殘酷物語》（*Seishun Zankoku Monogatari*, 1960）和田壯壯的《藍風箏》（1993）。新浪潮導演藉由講述自己和上一輩的故事，進入象徵次序與父輩一較高下，奪取發言權。

台灣新電影亦始於自我探索與自我表白這條循環線，最後取得講述先祖故事（包括令人費解的台灣根源）的發言順位。要了解新電影中的自傳體，關鍵在個人對社會及政治變遷的回憶。在此分類下的許多電影是自傳，同時也是傳記。導演和編劇在編寫個人或彼此的故事時，也會互相參照他人的故事。例如《悲情城市》裡的攝影師林文清，就是參考真實人物胡琮輝而寫成的一個主要角色（侯孝賢曾與胡琮輝討論1947年的二二八事件）。胡琮輝的回憶建構了該片記述家族、城市與國家歷史的部分關鍵。《好男好女》則是將真實人生中一對伴侶的經歷編織入一個混合虛構、記憶、表演與歷史紀錄的密實結構。在侯孝賢手裡，自傳與傳記是種混合風格，對於新電影整體而言，則是支配的形式。因為自傳與傳記如此交融，想要解開或分離兩者都相當困難，甚至是辦不到的事。對於楊德昌、吳念真或朱天文來說，為什麼簡單如實地講述自身故事是不足的呢？他們反而把自傳形式用在知名的公眾人物與親近的人身上，如在楊德昌《牯嶺街少年殺人事件》裡的毛五（小四）、吳念真《多桑》裡的「多桑」（父親），或朱天文《小畢的故事》裡的鄰居小畢。楊德昌甚至聲稱他所有晚期電影裡的角色都源自朋友的故事。於是，與其他重要的新浪潮運動相似，自傳逐漸發展為一類型形式，並且成為新電影導演偏愛、一個承載敘事架構的容器。

這種有意識地交錯自身與他人故事的互文書寫，在兩層意義上提示了自傳式電影的詳細考察：書寫自身的形式（「自傳的詩學」〔*poetics of autobiography*〕）與自傳的功能（「自傳體」〔*autobiographical act*〕）；這兩者有助於探究自傳的發生、結構，以及自傳詩學如何建構國族敘述的過程。

自傳是存在已久的文學類型。如同文學批評本身，在過去數十年間，自傳批評也歷經重要的發展。新批評、結構主義、後結構主義、後現代主義與後殖民主義都曾分別定義與重塑自傳研究。在1970年代，伊莉莎白·布魯斯（Elizabeth Bruss）曾稱自傳體例是「地位轉變中的文學類型」，用羅蘭·巴特有關作者及文本的理論來研究自傳體例。¹⁹基於越來越不穩定的「我」這個概念已成為自傳體中的一個固定規則，近年來自傳研究提出以詩學的方法分析自傳。根據約翰·保羅·伊金（John Paul Eakin）的說法，自傳體例是記憶與想像的總和，為的是「供給現前意識的需要」。²⁰自傳，作為文學或是電影的文本，都不再被視為「忠實、無染地對可證過去的歷史重建」，而是根據文化、心理源頭的一種「想像藝術」。²¹作為一種想像藝術，而非只是對往事的追憶，自傳的真實性便在於「在複雜的自我探索、自我創造過程中逐漸形成的內容」；²²這裡便是帶入詩學，用以分析自傳的功能與形式變化之所在。不管在個人或集體生命中，虛構、創造、編造事物都是真實性的中心建構。自傳詩學要求我們去看記憶與想像之間的辯證關係，介於作者自己建構的創作欲望，以及透過文化環境和行為接收到的自我之間。²³換言之，自傳產生於記憶與小說寫作技巧之間的協商，進一步來說，自傳更是文本與脈絡的拉鋸，也是拉鋸下應運而生的社會效應。自傳詩學使我們能以多重架構檢視自傳體例，並視它們為流動又靈活的文本，變化不斷。²⁴

在侯孝賢的作品中，自傳詩學是非常重要的概念。我們認為自傳理論為侯的作品提供了一種新概念，也為思索台灣電影史提供了一個架構。從很多方面來說，侯孝賢的生涯發展標誌了台灣電影史於過去三十年間的改變，但這些改變並不總是接續發生。在電影導演的個人經歷與小型（且萎縮中的）國家電影產業發展史之間，自然會有極大的分歧。侯孝賢崛起時，電影產業卻急劇衰退。而他同時也作為電影水準的象徵與領導者，帶領著這個充滿問題與困境的產業，整體情況可說是有些精神分裂。

侯孝賢在1980年代早期的作品試圖融合商業類型與本土感性。他

在新電影運動中，決定性地轉往自傳敘事時，他的作者導演地位因此而確立。這個地位的建立歸功於將自傳、社會與政治快速轉型、鄉土文學手法三者聯繫在同一個脈絡當中。侯孝賢的自傳體例在1990年代台灣三部曲的「國家傳記」(national biography)中到達高峰。透過這些國家傳記電影，還有可以代表這個島嶼的人們（如《悲情城市》的林文清、《戲夢人生》的李天祿，以及《好男好女》的主角鍾皓東與蔣碧玉），侯孝賢試圖將他的自傳形式置於台灣本身的傳記素材上；而這些電影的完成也讓侯孝賢成為台灣最重要的導演，鞏固了他在國際間的聲譽。侯孝賢在較近期的作品（《海上花》〔1998〕、《千禧曼波》）中也見自傳手法的持續使用。這幾部由朱天文主筆的電影一邊解開個人回憶與經驗主義歷史的糾結，另一邊與時間玩著奇特、感官上的遊戲。即便是2004年的《珈琲時光》，侯孝賢也巧妙地將1930年代著名作曲家江文也的故事，融入一個現代日本女子的漂泊人生中。現今台灣電影產業看待侯孝賢的方式，就如同學徒望著師父般，不斷尋求引導、密傳技藝與啟發。自傳的概念與分析自傳的方法點亮了新導演與台灣電影網絡複雜又糾結的關係。更重要的是，自傳提供了另一個接近侯孝賢作品核心問題的路徑，如國家認同、女性／男性本質、犯罪與鄉里。使用自傳這把解剖刀，這四個核心問題得以開啟檢視。

下文將含有自傳體例的電影分為三部分，從產業及文化發展的框架與自我創造的角度來理解侯孝賢，藉由兩者之間的相互辯證，使自傳電影成為一種詩學。

I. 侯孝賢導演的電影

1. 侯孝賢本身的自傳電影為《童年往事》（1985），《風櫃來的人》（1983）則有部分自傳成份。
2. 身兼編劇和導演的吳念真提供自己的成長故事，侯孝賢將之拍成《戀戀風塵》（1986）。
3. 台灣最重要的女作家之一朱天文在《冬冬的假期》（1984）中提供

了自己的故事。

- 4.《戲夢人生》(1993):李天祿的自／傳記。
- 5.《好男好女》(1995):一對在1940、50年代的政治犯夫婦(鍾皓東和蔣碧玉)傳記,透過劇中劇的女演員排練表現出來。
- 6.《海上花》(1998):韓子雲對上海風月區的回憶錄(1984年出版)。

II. 其他新電影導演執導的自傳電影

- 1.楊德昌的《海灘的一天》(1983,見第三章)。
- 2.吳念真的《多桑》(1994,見第二章)。
- 3.王童的《紅柿子》(1999,見第二章)。

III. 其他

- 1.《油麻菜籽》(1983,萬仁執導),改編自廖輝英1983年的同名得獎小說。
- 2.《玉卿嫂》(1984,張毅執導),改編自白先勇的著名小說〈玉卿嫂〉,1960年出版,記錄他的童年回憶。

侯孝賢的電影並沒有淘盡新電影自傳形式的能量;在台灣新電影中,自傳形式和詩學從來都不是單一個人的偏好或沉溺,而是在團體與社群中發展出來,是一種藝術家、作家與評論家表現自我創造的姿態。兩者總是互相參照、關係交錯,並經常帶有隱喻。最終,這些作品透過外部(國外影展)和內部因素,成為一種集體風格或運動的標誌。

侯孝賢建立了新電影的自傳中心,對於他的自傳形式的追溯,得回到某個新朋友送他一份好禮那當時。不同於其他導演總是偏好創造自己的故事,或是執導自己的劇本,侯孝賢從來不一個人行動。從研究、集思廣益、書寫,到腳本的敲定等所有這些創作過程中的重要階段,侯孝賢都與繆思朱天文密切合作。

與朱天文的相遇：在本土主義前會面

新電影的「初登場」應該閃回到朱天文與侯孝賢、陳坤厚這兩位電影老手見面的那天。朱天文（1956年生）來自台灣文學「最有名的文學家庭」。²⁵父親朱西甯，信仰基督教，外省人，著名作家；客籍母親劉慕沙是備受敬重的日本文學翻譯家。朱天文從高中起就在報紙的藝文副刊發表作品，上大學後，她與兩個妹妹和好友盧非易、謝材俊等合辦了三三書坊；「三三」一名來自孫中山「三民主義」與基督教三位一體的概念。二十世紀初，中國面臨腐敗皇朝與外來帝國主義的侵略時，三民主義是孫中山提出重建國家計畫中的主幹。孫中山是基督徒（年少時受教於聖公會），他對救贖中華民族的想法也似乎服膺了基督教的信望愛教義。其次，五四運動的信念推舉文學為解放思想與社會的主臬，追隨這些信念的朱天文和三三成員們，堅定地以這個傳統文人的規範作為他們文學實踐的基礎。

卓慧臻（Hwei-cheng Cho）在研究朱天文的博士論文中，提到朱天文與三三書坊的浪漫民族理想主義很快就因台灣政治情況改變而瓦解。隨著美國政府與中國外交關係正常化，台灣一度穩固的國家身分開始動搖。1978年，為了與中國重建正式關係，美國中止對台關係，整個台灣因而震盪，也讓如朱天文等開始重新思考國民黨長久以來的「光復大陸」主張。到了1980年代初期，總的來說，台灣社會轉向一種本土文學長久以來一直盼望的在地感性，也就在這個時期，由於參與新電影，朱天文開始接觸到一個她之前並不認識的台灣。²⁶

朱天文之所以會踏入電影圈，是因為她一篇在1982年於《聯合報》發表的得獎小說——〈小畢的故事〉。侯孝賢與陳坤厚對這篇小說很感興趣，於是安排跟朱天文在一間咖啡店見面，從此展開一段極富創造力的合作關係。²⁷

電影圈對朱天文並非全然一無所知。早在1960年代，國聯影業為了與香港的國泰及邵氏競爭，在台灣創業，國聯的負責人李翰祥和導演宋存壽便改編朱西甯的歷史短篇小說〈破曉時分〉（1963）。儘管朱西

甯被視為反共作家，他在1960年代的小說卻大多以中國北方的鄉村生活為主題，因此也被稱為「鄉土作家」。直至今日，電影《破曉時分》（1968）都是國聯藝術抱負的見證，也代表國聯影業認真地從台灣當代文學小說中汲取養份，以提升電影素質的企圖心。

二十年後，台灣電影業急需新養份以求革新之際，當代小說再度受到看好。這次他們徵召了朱西甯的女兒朱天文。在時間、認知及政治上，二十年拉大了距離；在與中國的關係上，新電影與1960年代的獨立藝術電影（如《破曉時分》）有著顯著的差別。1960年代的藝術電影由大陸流亡來台者主導，因此在空間和文化上還是表現一種懷鄉的錯置。這也解釋了為什麼在那段時間拍製的電影，有極大部分都是古裝和歷史劇，代表著召喚「正統」中國文化的職責。中國，對這群離鄉背井的人而言，是想像中的祖國。新電影恰恰相反，較有興趣表述個體與台灣戰後社會文化史之間的糾纏。新電影把個人與台灣社會連結在一起，其實也是種分割，將台灣電影與上海、香港發展的電影傳統切割開來。所以新電影不太在乎二十年前國聯試圖做的那樣，去改革原有的台灣電影；相反地，新電影把心力放在一個時空距離較小、充滿張力與爭議的過去。

我們可以把大量自傳的引用視為新電影初期的一個反射動作。在遺產面臨危險和文化系譜必須重新檢驗或書寫的狀況下，自傳往往是一種創造新身分的新形式。自傳因此也是一種自我揭露的形式，所以不管旁白來自個體或群體，咸用第一人稱敘述。為了與現在達成協議，歷史和記憶都得受到檢察。這就是為何這些自傳電影大多都以現在式來陳述。以朱天文的第一個劇本《小畢的故事》為例，標題本身就有強烈的自傳與傳記傾向。小畢是一個普通男孩，有個年紀大得足以當祖父的繼父。但他是個私生子，又給軍人領養這件事實，注定了小畢有個問題多多的童年。就如標題所示，這是一個「故事」，但這個平凡的故事因為小說化而變得不平凡。

如果朱天文是一般的傳記作者，她可能會謹守傳記寫作的規則，讓故事能客觀地呈現主要人物的真實人生。然而，在自／傳記詩學中，故事是以一個成年女子回憶「她自己」童年的第一人稱觀點寫成，這個文

本技巧也重複運用在電影中；在影片的許多場景裡，全知敘述經常插入女孩的旁白，告訴觀眾她對隔壁那個煩惱男孩的想法。

這個故事改編成電影時，由於考慮到朱天文是劇本的創作者，陳坤厚和侯孝賢原封不動地維持了原本的敘事技巧。不過，這第一人稱的旁白敘事在電影中運用不甚巧妙，是故在客觀的電影藝術中，文本就發生了敘事不一致的矛盾。這些矛盾，或說是敘事的破裂，都可當成進入雙重虛構敘事結構的入口。第一人稱旁白不僅道出第二敘事者的存在（也就是跟著故事進展的敘事者自己），也指涉自／傳記形式的如影隨形。藉由訴說他人的故事，敘述者也講述了自己和同輩在社會文化背景相似卻有隔閡的成長經歷；藉由觀察和書寫他者，作者創造了她自己。

朱天文之所以創造了她自己，在於她刻意訴諸一段潛在的童年回憶；說潛在，因為這段回憶和三三書坊的使命並不相稱。然而，隨著重新思考由國民黨意識灌輸的自我身分，朱天文開始認同自己不只是中國人，也是台灣人。這時的朱天文也許已經意識到自己除了是個在不同眷村長大、享有特權的女孩，也是個在鄉下客家小鎮裡享受鄉間生活的外孫女；一個是很國民黨的教育，另一個是台式、混合著日本殖民生活遺跡的教養。這兩種曾經完全對立的身分，在朱天文開始接觸本土觀點後開始會合。在一篇談到她家庭的散文中，朱天文談到了父親對在台灣紮根、固執又過時的抗拒：「住了眷村十四年，在不同村子搬來搬去，父親從沒想過要買房子；他的理由嚇到我：『為什麼要有房子呢？如果我們把家置在這兒了，哪天要回去了怎麼辦呢？』」而朱天文對於這回答的反應是「回去，意思是回到中國大陸。即使對我，這理由都忠心得太天真了。」²⁸

悲情眷村

《小畢的故事》作為自傳體例，有歷史的具體性，背景是外省鰥夫與台灣母親的通婚。故事的地點在眷村，這個設定也示證了外省第二代

自傳產生的特定空間。

蔣介石政府遷台後，為了保護眾多的大陸軍眷，使居者有其屋，國民黨立即規劃了眷村社區，在1950年代初期於全省建造了大量眷村。二二八事件後，雖然國民黨政府深感大陸移民與本地人必須隔離，但實際上這個隔離並不完全，許多村子裡的太太都是有不同族群背景的本土台灣人，如福建、客家、原住民等。

地位較低、「非完璧之身」的台灣本地女子為了替自己或孩子取得一個正當的社會地位，不得已外嫁到與自己的族群、家族和階級完全不同的環境，是很常見的社會現象。某程度上，這類社會歷史與一般作者書寫的家族史一樣，都是自傳體。朱天文的家庭背景便是戰後族群地景變化的一部分。由於政治（國民黨政權）及文化（語言、習俗及全然的陌生恐懼）的障礙，大部分的台灣家庭抗拒與大陸移民有任何親近的關係，一般來說，婚姻是最為抗拒同化的制度。對一個如朱天文母親出身的士紳家庭來說，把女兒嫁給外省人很難想像，於是朱天文的母親劉慕沙只好私奔，嫁給她父親。朱天文的外祖父母之後接受了這樁婚姻，並承認了年輕一輩共同的流通性跨越了語言、文化、政治與區域的界線。

朱家的快樂結局也許只是個特例；許多眷村的本／外省通婚都是從妥協開始，以決裂與傷痛作結。在《小畢的故事》中，小畢是個非婚生的孩子，小畢的母親為了給他一個名份，嫁給外省人老畢。外省公職人員與本地年輕棄婦將就的婚姻關係是台灣戰後移民歷史的典型。小畢反抗繼父的規訓時，繼父明白承認了小畢的私生子身分；小畢的母親因而得知自己過去的汙點已經擦不掉，於是了結自己的一生。

我們儘管可以把小畢的故事看作一個典型的家庭悲喜劇，有著戀母情結的掙扎與母親為家庭奉上性命的犧牲橋段，但其中也不可忽略因年齡、語言、文化隔閡造成的差異，以及在權力不均衡的婚姻當中，年長丈夫對單親母親困境的操縱。如旁白者所述，小畢的母親安靜、保守而順從，與其說是丈夫的伴侶，倒不如說更像是個女僕。

出乎製作人和導演（包括編劇自己）的意料，《小畢的故事》票房極佳。這個成功指出了自傳體例是個可行的新形式，並可以為新電影創

造利基。即便與過去的連結夾帶了主觀、具自傳色彩的當下參照，這種錯置的敘事方法仍然達成了許多作用。首先是觀眾的接受；新電影選用沒有名氣的演員來詮釋歷史中默默無聞的人物，比起電影明星扮演歷史名人一生的故事，更有親和力。在提供更高可信度的同時，這樣的決定其實也節省了龐大的製作成本。這裡更指向了一個有條理的美學蘊涵：選用長相普通的演員，不管是非職業或是性格演員，都使得侯孝賢與陳坤厚能夠發展及精煉他們的長鏡頭美學，並摒棄傳統的變焦鏡頭、冗長的對話及特寫；長鏡頭美學後來蓬勃發展，成為新電影的鮮明特徵之一。更重要的是，自傳體例在身份認定上幫助了新電影，評論在界定新電影時，除了說它具有世代差異、內向性、內省之外，還認為其歷史性亦最為突出。

描述眷村的封閉社區生活，除了提供稀有的歷史回溯外，也同時見證正在發生的歷史。眷村瓦解後，那些曾經一度擁擠、生氣勃勃的村子成了反共意識的幽靈廢墟。然而，作為外省人同義詞的「眷村」一詞，卻成了族群的副產品而存活下來，突顯了混淆、爭論不休的台灣身份本質。²⁹眷村本身便包含了「什麼是台灣人」這個爭議問題，並挑戰了一個對台灣人認定的基本假設：台灣人是否只限於福建、客家，還有外省人以外的所有其他人？十年後，朱天文的妹妹朱天心發表了一篇得獎小說〈想我眷村的兄弟們〉（1992），這篇在尖銳政治衝擊下的懷舊作品，毫不掩飾地呈現外省人對正在燃燒的台灣本土主義的反應，以及精神分裂的焦慮。

朱天文的自傳寫作，使侯孝賢與陳坤厚將典型的台灣鄉村場景轉至外省社群的眷村。對於侯孝賢與陳坤厚過去那種無憂無慮、開心玩笑、寫實，但是總充滿浪漫情懷的作品而言，這個改變是徹底的分別。藉由體現、見證一個親密社群的生活紀錄，《小畢的故事》清晰呈現了一幅混雜、不安、騷動的台灣族裔地景。由母親的自殺作為故事結尾，侯孝賢等人開啟了一個新的觀點與方法。《小畢的故事》讓新電影初嘗傷口、痛苦與和解的困難，在此之後，那充滿流行歌曲、天真孩童、喜劇笑話、滑稽動作、鍾鎮濤、鳳飛飛的健康寫實世界自此消聲匿跡。

藉由自傳體例，朱天文揭露了眷村內青春狂暴的力必多（libido）及繼之而來的處罰與訓誡。這個色調較為黑暗的外省社群圖像，與朱天文原文中，友善又祥和的眷村生活距離很遠。第一人稱的敘事也增加了歷史可信度，並表露悲情眷村的種種細節。簡言之，我們可以看到兩個原本沒有關聯的領域相會聚合：一個是台灣客家安靜祥和的田園，一個是國民黨眷村社群；兩者各自從原本對台灣社會單純、表面的觀點走出來，進入到積極反思的本土主義裡頭。也許本土主義正需要對立群體的互相接觸，才能茁壯成為文化及政治的力量。侯孝賢早期電影中的本土主義，由於仍然重覆著健康寫實主義裡那些安全的訊息，無法名實相符，但在遇到有大陸傳承的朱天文後，一個與眾不同、充滿美學挑戰的本土主義就此浮現。在接下來幾年內，有數部電影跟隨著這套步伐，把眷村故事變成賺人熱淚的通俗劇，但這時的朱天文與侯孝賢早已奔馳至新的疆域，探索新的表達模式。

遭遇沈從文：鄉里傳奇

朱天文以詩學連結自傳與傳記的方式，開始了她與侯孝賢的合作關係。通過另外一部自傳——《沈從文自傳》——朱侯的夥伴關係更加鞏固。關於作者的剖白，不管大眾認為是否中肯與可信，侯孝賢曾經解釋在面對如楊德昌和萬仁等導演們帶回的西方模式時，自己是如何解決敘事形式的問題。在一次訪談中，侯孝賢談到了自己風格的轉變：

在拍《風櫃來的人》之前，我對電影的想法是滿簡單的：敘事，就是把劇本裡的故事說出來，後來我認識了一些從國外回來的電影工作者，他們對電影有很多理論，我整個被弄糊塗，我很困惑，劇本已經好了，我卻不知該如何將它成型，我的編劇朱天文在聽我說完後，給我看了一本書叫《沈從文自傳》，我讀了之後，發現沈從文的觀點感覺是從上往下看的，就像自然

法則，它沒有歡喜，也沒有悲傷，我覺得這跟自己的想法很靠近，不管他是在描述一場殘暴的軍隊鎮壓，或是各種不同的死亡，生命對他是一條河，不停的流，不停的流，無喜無悲；而結果是思想上某種程度的廣闊，或是一種非常動人的觀點，因為這樣，它也就帶了一種觀點的寬容，而我決定要採納這種角度，問題是要怎樣將之移植至電影中，我其實並沒有真的找到解決方法，但是我發現了一種簡單的技巧，就是不斷地告訴攝影師「保持距離，冷靜一點」，這讓一些真實的情況能自然的顯露自己，鏡頭只要停在一定距離之外，靜靜的看著它們。³⁰

美國培訓的導演同儕讓侯孝賢面臨了文化衝擊和自信心的打擊，但是透過閱讀1930年代的作品，侯孝賢找到了一種新的語言、一種新的形式來道破他對生命的看法。

1980年代時，沈從文（1902-1988）與諾貝爾文學獎擦身而過。他原本叫沈岳煥，二十歲抵達北京，在打算重新就學時，將名字改成「從文」（意指追從文學）。自學的沈從文是中國現代文學最有代表性的作家之一；他十二歲從軍，在鄉間度過悠長的漫遊歲月，也遭遇各種奇聞怪事。1920年代末期，沈從文認識了胡適、葉公超、徐志摩與陳西滢等幾位新文學重要的自由主義領袖之後，開始了職業作家和編輯的生涯；1934年，出版《沈從文自傳》。共黨革命成功後，沈從文被劃為生產色情、紅粉文學的右翼作家，寫作完全中斷。這時的沈從文試過自殺，但未成功，後被派到歷史博物館工作。文化大革命時，沈從文再遭降級成工友。文革後他雖然獲得允許做古代服飾的研究，但再也沒寫出重要的小說。1987年台灣對大陸作家解禁後，沈從文重新被發掘，大受矚目。

沈從文對很多現代中文小說作家影響深遠，包括朱天文出身軍旅的作家父親朱西甯。³¹沈從文一向說自己是鄉下地方出來，有著鄉下人思想的鄉下人，³²但為沈作傳的作家金介甫（Jeffrey Kinkley）說，沈從文的文學成就並不亞於被譽為中國現代文學最優秀的作家魯迅。³³很多評論都把沈從文作品中鮮明的鄉土色彩歸類成「鄉土小說」，然而王德威

則把他放入「冷峻的抒情主義」中。王德威認為，在面對斬首或屠殺這樣最「人類可怖的情況」時，沈從文仍是以詩情、悠閒的寫法去處理。³⁴根據王德威的說法，沈從文在主題和語言風格上的不協調，有重新審視其作品的必要。面對故鄉湘西，沈從文絕不是個現實反映主義者，相反的，他以一種斡旋的詩情風格寫他鍾愛的苗族鄉野。沈從文很清楚把一個地方寫成失樂園同時又是創作泉源可能會產生的吊詭，因此他對鄉野中各式各樣生活的抒情呈現，一方面是歷史的回想，另一方面也可以是呼之欲出的神祕烏托邦。³⁵沈的抒情語調讓他描繪出神祕和寫實筆下無可避免的失落，也因此創造出說書人與人物、景色和聲音的距離空間。在沈從文眼中，鄉下人和兵士都難以用城市的眼光去評判，³⁶與其說三道四，不如去觀察他們。以侯孝賢的話來說，這便是「寬廣的思考」、「觀點的寬容」。

沈從文「想像的鄉愁」（王德威如此形容），引起侯孝賢的共鳴。對於無常和災難的接受態度，實際上是闡述了以詩情式的和解去對待創傷和打擊。沈從文將小時候親眼目睹的殘酷災難，都當成是生命的歷程，沒甚麼大不了。用侯孝賢的話說，這個態度是對「自然法則」的尊重，對「無喜無悲」的接受。

沈從文在自傳中追憶他無憂無慮的童年：如何時常逃學，如何老在野外和街上玩耍，大自然和小鎮又如何作為他最好的老師。沈的自傳與侯的電影都有著相同特點：調皮的童年、好奇心、熱情、寬鬆的家庭束縛、男性情誼、蔑視學校教育。沈從文自願從軍，並非因為家貧。對他來說，傳統的私塾制太過約束，而外面的世界充滿各種可以學習的有趣事物。³⁷「觀看是我永遠不會厭煩的一件事。」³⁸——觀察、觀看突顯了沈從文愛冒險的童年與青年時期。他的樂於觀察源自巨大旺盛的好奇心；³⁹他過剩的生命力為對族裔的好奇心轉換取代。邊境的軍事城鎮、典型的無名之地，在那偏遠的角落，豐富的自然環境，漢、苗混雜，充滿著誘人的巫術和生氣盎然的異國商業交易。在這個邊境小鎮裡，族裔景像的視覺誘惑，特別是它的偏僻和鄉氣，和當時北京或上海的大都會氣息距離非常遙遠。當侯孝賢困頓地面對一群沒有經驗、滿腦袋西方電

影理論的同儕，這個不帶有色眼光的視覺誘惑使他豁然開朗。

與其承認自己的不足，追逐西方的影子，侯孝賢走了另一條路——回到1930年代的中國，並在現代文學中找到他的星象座標。不同於同時代許多有名的作家或知識份子，沈從文從來沒出過國，或學習任何外語。⁴⁰從沒「喝過洋墨水」，這點沈從文跟侯孝賢相似。1930年代的作家滿是困惑，迫切想為中國語言、文學及藝術找到新方向。對侯孝賢這樣掙扎在爭論風雲下的新電影藝術家來說，探索的1930年代是個有價值的參考座標。遭遇沈從文，並找到與自己相契之處，侯孝賢因此跨上了中國文學的萬神殿。如果沈從文對中國鄉土的信誓，讓他完成了中國現代文學的任務，那麼侯孝賢對於台灣鄉土的演繹也應能產生相同的結果。

有沈從文的自傳體打底，侯孝賢自我投射的印記開始在《風櫃來的人》、《冬冬的假期》，以及巔峰之作的《童年往事》和《戀戀風塵》等作品中浮現。在這些電影中，侯孝賢大量使用遠鏡頭觀看他的鄉里主體，拍攝如畫般的鄉村場景、農村的沉悶與在台灣小鎮隨處可見的作息（「就像自然的法則，……無喜無悲」）。陳坤厚掌鏡的《風櫃來的人》一開場，便展現了導演對於捕捉鄉里族群韻律的著迷與渴望：在一個簡陋的撞球間，有場比賽正在進行，一個滿臉皺紋的老人拿著粉筆在破舊的黑板上記分。這裡的焦點直接放在老人上，很像沈從文在自傳中描述那種對外表奇特人物的著迷。在此，侯陳感興趣的不在於敘說故事，而是曝光易感光的底片。這是一種視覺人類學，在不干擾的前提下找出突出的臉孔與場景。和《風兒踢踏踩》中飾演城市攝影師的鳳飛飛一樣，侯孝賢的工作團隊也無法抗拒這凍結在時空膠囊中、有著上鏡特質的近海漁村。侯孝賢自己也意識到自己對鄉里的獵奇心態，就此還特別開了個玩笑：當日本觀光客請風櫃男孩幫忙，在美麗的風景前留下「到此一遊」的影像時，男孩淘氣地將鏡頭移出原來的景框，讓人物出了鏡！

侯孝賢自傳電影中的旁觀者往往也是主角；他們觀看但不加評論。這些旁觀者經由看見，啟動了他們生命的儀式；不加評論讓他們觸動了同理心與敏感性。經由閱讀、學習沈從文，侯孝賢把他的故事內容裝入了同理觀察、「尊重客體」的「容器」中。也因為找到了此容器，侯能

夠將他紀錄片式的攝影與沉默的旁觀者扣連在一起，建立遠距長鏡頭美學的風格標記。

遠距的攝影意味著沉默旁觀者遠遠的心理距離，那是一個可以呼吸與沉思的空間（侯孝賢語：「保持距離，冷靜一點」），迂迴的敘事方式指涉敏感旁觀者的保留或對自我的壓抑。《風櫃來的人》裡頭浮躁、精力充沛的阿清跑到城市後，轉為靜默的旁觀者。在高雄，阿清愛上了租房隔壁的女孩，但他始終一語不發。侯孝賢的作品中看上去很土的鄉里靦腆反成了優點，因為它讓旁觀者可以不涉入其中，以致破壞那原來的狀態，那個「自然的法則」。

《冬冬的假期》道出這種原本的狀態未必一定是冷漠的。這是侯孝賢第二部以朱天文小時候在祖父母家過暑假的自傳材料拍攝的影片（電影便在朱天文祖父母家同一棟房子中拍攝），敘事緊跟著沉默的旁觀者——從台北來的冬冬和妹妹婷婷兩個小孩。對小鎮中的鄉里生活，兩個小孩從擔心、困惑轉為著迷。《冬冬的假期》以二元劃分來表達成人與孩童世界截然不同的經驗。孩童可以看到成人通常看不到的人事；他們目睹事件的發生，但理解慢，所以對於在日常基礎下發生的不尋常事務，小孩子往往成為安靜的旁觀者。由於孩童與局外人的雙重身份，小孩子判別事件的特殊與尋常性不必太清楚。於是在一個安靜的夏日午後，冬冬目擊了當地流氓謀殺睡著的卡車司機；同樣的安靜午後，婷婷與當地的瘋女人心有靈犀，女人在婷婷跌倒鐵軌的危急之際，救了她一命。

論主題的統一與風格的成熟度，《童年往事》將自傳體例推到更高的境界。《童年往事》以建立鏡頭與導演旁白作為開場：「這部電影是我童年的一些記憶，尤其是對父親的一些印象。」這句話說完後，侯孝賢便在三分鐘內，描述了因戰後政局轉變，隨著國民黨政府大規模的遷徙，他的家庭也從廣東來到台灣。值得一提的是，在所有侯孝賢的作品中，這個開頭是唯一可以聽到他作為角色的發聲；這段直接的陳詞明顯與沉默的目擊者相矛盾。儘管如此，這部片整體而言還是由沉默但悲憫的旁觀者主導，主要跟侯孝賢的父親因病纏身，大多時候保持沉默且很少走動有關。侯孝賢的自傳因此由回憶遷徙、動盪和轉移、過渡衍生的

疾病而展開。而如此的開局似乎也預卜這個家庭的歷史註定要經歷數次死亡和最終無法避免的崩解。

侯孝賢在這部自傳電影中，展現兩種形象。跟安靜的父親相比，阿孝（侯孝賢的客語小名）任性、淘氣、充滿生命力；但當他回到家裡，立刻返回那個沉默、敏感旁觀者的形象。在見證病弱的父親、為癌症所苦的母親及年邁的祖母驟逝等充滿創傷的時刻，孩童與青少年時期的阿孝都瘖啞無聲。在這一連串事件中，男孩侯孝賢一直都是震驚無語的。他看著父母受著痛苦，感同身受但無能為力；一段辯證關係在男孩無語的熱烈情感中升起。一方面，家中這些難以忍受的折磨似乎沒有盡頭，一連串的病痛與死亡，也逼使阿孝在青春前期就面對這些生命無法避免的過程。另一方面，年輕的阿孝是個小流氓，沉迷各式各樣的搗亂與惡作劇。因為處理悲傷太難，要面對與父母親、祖母那逼近的離別也太難，惡行惡狀看來是一種平衡痛苦的作為。

與吳念真相遇：不幸的台灣故事

除了朱天文與沈從文，在侯孝賢的創作歷程中，吳念真也常扮演重要的角色。除了本身的才能（編劇與行銷宣傳，見第二章）外，他也自願為侯孝賢的自傳式作品全集提供自己的人生故事作為來源素材。

侯孝賢作品中，《戀戀風塵》以吳念真廣為人知的自傳作為題材，但是故事與完成後的電影差異非常大，就連編劇自己都對電影非常失望。⁴¹侯孝賢在處理吳念真本身的故事時，實際上加入了沈從文自傳形式的影響，也就是用自己獨特的觀點重寫歷史，從自我敘述中分離。侯孝賢將吳念真的回憶混合自己對景色沉思的描述，暗示一種不穩定的狀態、生命中的「改變」等抽象觀點。⁴²而且，這些改變全都是無常；侯孝賢的電影中，台灣歷史的形上學是透過道家民俗信仰而產生，生命的無常則是命中註定的後果。這些形上學的言外之意，與侯孝賢從閱讀沈從文作品中接收到族裔的視覺意義相符。

然而，這並不是吳念真想像中「他的」自傳，他想要的是從內裡重現他當時的情況，包括所有感情上的騷動，以及與痛苦相伴的責任和掙扎。自傳形式在轉化他者的生命故事時，若主體的回憶被重寫或大幅度改變時，便可能產生問題。在吳念真的故事中，他希望直接呈現情感——歡樂、苦惱、悲傷和憤怒，包括總是處於掙扎中的人生，在沒有家裡的支援下，必須在被剝削的工作、病痛、兵役及一段失敗的戀情等人生階段性儀式中尋求平衡。至少對吳念真而言，這樣的呈現才是最適當的。這是很戲劇性的題材，吳念真也希望這個計劃完成時能有很好的商業前景。劇本原名為「戀戀風城」，應該是因為吳念真的故鄉九份氣候多風，故有此名。⁴³另一重要因素是吳念真的藍領階級背景，他來自山丘上的貧困礦工家庭，與中產階級的安逸截然不同。但是侯孝賢隱藏、抑止了大部分的貧乏和情感宣洩，因為他認為那是一種經過設計的表達，是過量的，並不與生命自然路途相符，應把過去看作回憶的沉澱和一段距離之外的倒敘。

儘管如此，《戀戀風塵》中的回憶片段卻往往讓人有被點醒、頓悟的感覺。電影有時以十分不尋常的意象呈現，例如在一連串打擊後，主角阿遠被雨困住，暫避於一處軍事基地，他端著一碗麵坐著，一邊打著寒顫，一邊盯著黑白電視的螢幕，電視上正播放一個關於採礦的節目。當阿遠把注意力放在螢幕上，侯孝賢便把特寫鏡頭切到電視。閃爍影像裡，一個推軌鏡頭滑過礦場的坑道和礦坑狹窄的工作環境，電視上往前的移動感突然給一個在漆黑礦坑裡相反方向的推軌鏡頭取代，這是以吳念真山村家鄉連結外面世界的鐵軌來設計的視覺韻律（visual rhyme）；顯然侯孝賢已經將電視「內部」切換至實際發生意外的場景了。在車架內，受傷的工人給拉起，準備送回地面，到達頂端時天空突然出現，亮光讓工人們眯起眼睛，接著，對角鏡頭切至人物的臉孔，妻子和孩子們焦急地跑到礦井口，察看父親是否有生命危險。這些人其實正是大約十年前的阿遠母親、阿遠和他妹妹。我們這時才了解到，觀者已經進入阿遠腦海裡，他憶及父親於礦坑深處發生爆炸意外並從中生還的回憶。侯孝賢用小螢幕把我們帶入吳念真的回憶裡，當這家人看到父親與丈夫

時，他背著一個受傷的夥伴；接著，我們從阿遠的回憶中出來，此時他從椅子跌到地上。這一幕非常鮮明，富有戲劇性，也充滿傷痛，透過電視這個形式手法，如實地將吳念真被壓抑的回憶搬上螢幕。相較於其他電影如吳念真的《多桑》、王童的《無言的山丘》，《戀戀風塵》在製造礦坑意外的刺激懸疑感上，顯然相當簡潔。

影片中接下來便是侯孝賢獨特超然的風格了：阿遠因在海灘浸濕受寒，病得極重，他躺在床上，發燒病得神智不清。旁白的聲音帶我們進入另一段回憶（又或者這只是交叉剪接到生病男孩的老家？）；我們被帶到一個李天祿的長鏡頭，他冷靜地告訴阿遠的父親這男孩如此多病的原因。他提到，男孩生下來時很健康，但大概在三歲時身體開始變差、不斷生病，無論中醫西醫都治不好。原因是因為父親沒有依照當初入贅母親家時許下的諾言，讓男孩從母姓，除非他遵守諾言，否則男孩和這個家將繼續遭受各種病痛和不幸。降臨在阿遠身上的，是宇宙秩序註定好的結果，如果不對它表示敬意，生命將會持續失衡。如同長者解惑般，掌控阿遠生命的並不是阿遠本身或其他，而是天命。這也可延伸為侯孝賢電影中，被具體化的事件比較是從個人回憶中產生的超然觀點，而非自傳材料的如實呈現。

近十年後，吳念真拍出了屬於自己的自傳電影《多桑》。其中，他並不避諱在鏡頭中展現感情，《戀戀風塵》中阿遠的父親是個模糊無言的人物，《多桑》卻把重點放在以此為片名的父親上，他是台灣電影中最堅強、最不妥協的角色之一。由歌手蔡振南飾演的多桑，固守、尊崇日本殖民時代的舊習，支配了電影及全家。⁴⁴《戀戀風塵》最後剪輯時捨棄掉的一些鏡頭，之後便於吳念真的第二部電影《太平天國》中重新被賦予生命。⁴⁵

病床上，阿遠正逐漸從病中恢復，他正在聽室友講述一個關於軍事演習的冗長故事，故事發生在台灣最南端的小漁村恆春。雖然侯孝賢拍了這場戲，在最後版本中卻剪掉了。為了能記錄和保存回憶，吳念真在自己的黑色喜劇中重現了這場由美國聯合駐台軍事單位和民族主義者共同舉辦，同時又有貧窮台灣村民夾在中間的軍事演習。⁴⁶侯孝賢在最後

版本另外拿掉了幾場重要的戲，包括把阿遠和阿雲後續的感情交代得更清楚的戲、阿遠發現卡繆和卡夫卡等現代文學經典，以及設立於沿海軍事基地、惡名遠播的軍中茶室「八三一」等片段。⁴⁷

朱天文記錄了後製階段的創作過程與修改，據她所說，這些修改並不是不忠於吳念真的故事，而是對類型和訴諸情感手段的反感。⁴⁸另外，飾演主角的王晶文在選角上也有些問題，侯孝賢認為以這角色而言，王晶文的模樣不夠天真。⁴⁹由於把焦點放在遷徙到城市做勞工的兩個貧困年輕人之間的愛情，《戀戀風塵》一開始的商業吸引力更強，然而侯孝賢認為應該將自傳形式清楚表達，對台灣人生命的自然起落和流動表示敬意。於是，吳念真和朱天文劇本中詳述的，例如個人經驗的苦痛、情感的宣洩、犯罪、雇主的惡毒行為等等，便都給淡化了。

《戲夢人生》：解嚴後的自／傳記史詩

侯孝賢著名的台灣三部曲《悲情城市》（1989）、《戲夢人生》（1993）與《好男好女》（1995）中，史詩方法的呈現並沒有排除自傳揭露的私密性；事實上，在侯孝賢試圖勾勒國家傳記時，自傳的形式反而更加清晰，儘管在《悲情城市》中，自傳看起來並不是主要的敘事線。

《悲情城市》由朱天文與吳念真合寫，它是第一部侯孝賢與合作者在前置階段就開始做廣泛歷史研究的影片。⁵⁰1980年代後期，還沒有任何關於二二八事件的可信資料出版。⁵¹對於那個敏感時期，與其依靠官方報告，團隊不如自己開始收集史料；他們閱讀政府檔案、與倖存者或罹難者家屬面談、回顧日記和私人信件，對惡名昭彰的事件現場進行田野調查。他們的目的並不只是收集故事及核對歷史事件，而是要抓住那個時代整體的「氛圍建構」。⁵²從歡欣鼓舞的與祖國重聚，到對軍隊殘暴鎮壓的痛心悲傷，台灣經歷了另一次與中國的切割，而侯孝賢感興趣的，是找出那斷層線的根源。於是在這方面，自傳便重新配置成為現在

式，我們可以看到劇中人物記錄著個人活動與周圍政治騷動相牽連的日記。⁵³但《悲情城市》遠不僅止於關注台灣人的個別苦難。這部電影希望能達到平衡，認為二二八事件其實是台灣人和中國移民者的共同創傷，這是三位主要劇本寫作者相互拉鋸的結果，分別是：台灣本省人吳念真、大陸移民者朱天文，以及位居中間的侯孝賢本人。⁵⁴然而，他們企圖達到的平衡卻在上映後碰到一些問題，許多人認為電影太過疏離，沒有投入。但是，在撰寫台灣相關歷史或為其寫史時，這部電影實則開啟了一個新的領域：理解雙面、具有多重意義的「台灣人」的新方法，即不論本省人或外省人，實際上均為外來移民，再加上日本時代遺留的居民、中國的被流放者、右翼人士、進步份子，以及愛國知識份子和藝術家共同組合而成的「台灣人」。

《悲情城市》也許讓二二八事件的受難者失望，但它證實了抹去日本殖民主義的困難。在觸及台灣現代史中最根本的禁忌二二八事件後，對侯孝賢來說，下一步很自然地便是去探索日本與台灣之間的牽連糾結。如果說在新電影中，國民黨通常是最主要的反派，那麼下個目標就是當了台灣五十年「繼父」的日本，而在那個年代，侯孝賢找到了台灣最受尊敬的民俗偶戲阿公——李天祿。《戲夢人生》贏得1994年坎城影展評審團大獎後，戲中的主角李天祿也從此揚名世界。在侯孝賢多部電影如《戀戀風塵》、《尼羅河女兒》中都飾演阿公的他，已是新電影的知名人物。他在《戀戀風塵》中飾演一個堅強的家族長者，於日本與國民黨統治期間存活了下來。真實生活中，戮力保護中國瀕臨消失的木偶藝術的法國漢學家「發現」了李天祿，之後，李天祿便享受著晚年的事業二度高峰，學生紛紛從歐洲和亞洲前來向他學習，而他回到家鄉後也創立了戲偶團的分支，傳承他的藝術系譜。李天祿不只是在台灣受尊敬的傳統民俗藝師，他成為世界級的戲偶大師，⁵⁵而侯孝賢1989年奪得威尼斯影展金獅獎後，也享譽全球。透過「可見事物之外的秩序」，⁵⁶李天祿的世界納入了日本統治時期的經驗，持續存在於侯孝賢的電影之內及之外。如此，超過五十年佔領統治時期的遠大視野，仿若無邊無界，正符合沈從文所說「冷峻的抒情主義」。⁵⁷

為了進入自／傳記觸及的範圍，讓我們從一個特殊事件、一個反常的時刻開始吧。《戲夢人生》影片中的時間跨幅始於1895、終於1945年，正是日本佔領時期；電影中段，於戰爭期間，有場特別受雇演出的偶戲，目的是為帝國主義宣傳。儘管在鄉間，各種形式的戶外娛樂都受到禁止，但愛國場合屬於例外。時間大約是1944年，場景則在鄉間，為了向從當地徵召的士兵島崎君之死致敬，官方特地舉行一場偶戲表演。島崎君過去在一場危險任務中擔任通信員，卻在執行任務時殉職。不同於片中其他的偶戲場景，這一場戲重演了島崎君在新幾內亞死去時的幾個事件；如同在葬禮儀式中尊崇戰死者般，這場表演也是一種對勇氣的紀念。

從幾件事便可看出這段偶戲跟之前看到的不同。第一，旁白語言是日語，除了對英雄開槍時，一些敵人口中說出的無意義字句（儘管字幕上寫的是「島崎桑」，旁白叫的其實是「島崎君」，這是他名字的暱稱）。不同於正式、仿歌劇的台式偶戲中那種儀式般的旁白，這裡的旁白相當口語；音效也一樣不拘小節，有粗糙的爆炸聲與人聲發出的砲火音「砰，砰！」第二，服裝與新幾內亞的戰時背景設定，也和李天祿布袋戲（掌中戲）中佔多數的精巧古典神話與民間故事截然不同。視覺呈現上，島崎和同伴的形象則非常簡單、粗糙、甚至有點幼稚。這是一個新近發生在南太平洋的特定事件，布袋戲呈現的則是一個有神明、妖魔、如歌劇般華麗氣派的遙遠異想世界。和島崎的英勇功勳相比，這場偶戲與日常的連結薄弱許多，與傳統布袋戲的高尚氣派與華美戲服也有顯著的差異。

儘管語彙相當簡單，但旁白用的誇張修辭還是把訊息傳達得很透徹：「島崎君之死，如朝陽裡芬芳山櫻，繽紛謝落；島崎君生為天皇之赤子，死為大和魂，其名將與皇國共榮，願您安息，島崎君。」（喇叭吹奏，鼓聲響起。）透過詢問志願者們是否感到恐懼，這起事件也變得更戲劇化，島崎君回答道：「我怎麼會害怕呢？台灣是新日本的一部分，我們是大日本帝國的國民；為了皇軍的安全與勝利，就算犧牲也是大和魂，歡喜都來不及……（他死去時仍繼續說著）我完成了任務，為天皇

陛下盡忠，我也是大和魂了，天皇陛下萬歲！」這場戲在黃昏中結束，伴隨著悲淒的日本國歌演奏，並呼喊「天皇陛下，萬歲」三次。

這場偶戲表演正是霍米·巴巴（Homi Bhabha）所說「教學式」國族修辭的範例：「日常生活的擦痕、拼補和碎片都必須持續轉化為民族文化的標誌。」⁵⁸目的是要給對方上一堂日本愛國主義課。此次表演並不試圖去娛樂村民，而是要他們牢記一位本土之子的完美典型，為天皇戰死是種榮耀及殊榮，這說明了日本的「皇民化」政策，便是將台灣殖民地居民改造成帝國一員的運動。以島崎性命為代價的改造不只表明了日本多麼崇敬為軍事犧牲，也證明了他們對抗西方此一舉動值得敬重，甚至神聖。

日本皇民化政策落實在語言、姓名、習俗及宗教上的教化等等；但最成功的實踐在於徵召軍事志願者計畫，不只是徵召士兵，還包括女人（外勤護士）、孩童（民防組織操練），以及像李天祿這樣的藝術家們。⁵⁹「日本化」的加強運動有其理由，如同字幕顯示，如果不這麼做，日本就不可能執行在中國和太平洋的戰役。只有從家鄉來的士兵並不夠，因此日本迫切需要榮譽天皇的子民——台灣人、韓國人，甚至原住民。島崎並非漢族台灣人，而是一個原住民男孩，他的故事由日本長官記錄下來，交給李天祿設計一場「宣傳劇」偶戲來表演。⁶⁰清水宏1943年的鄉村愛情片《莎韻之鐘》（*Bell of Sayon*），也將原住民女孩放入獻祭的敘事結構中。她的愛人上戰場那天晚上，她溺死在一條湍急的河流中，就如島崎君般，是勇氣鼓舞了她（見第一章）。

這齣由「台北州文山郡美英擊滅推進隊」演出的偶戲有如懸置在劇中，如同悠緩地跨進鄉村的吊橋。李天祿與此有甚麼關係呢？侯孝賢並沒有讓操偶師現身，而這個片段似乎就像一段插曲懸在那兒，如同李天祿在前段述說的奇異故事：一桶田蛙治癒了生病的情婦。代表皇民化的戲偶一開始毫無前兆地出現時，顯得非常不合時宜，但並不表示它們沒有被「認真看待」，而是其重要性服從於一個更廣大無垠的框架下。⁶¹日本國歌演奏完後，接下來的鏡頭轉為風景，我們會聽到，而後看到李天祿（第四次出場）出來解釋他如何加入「新國風改良布袋戲團」。

但這個布袋戲團並不是表演島崎君故事的偶戲團，如同「皇民化」的同化訊息——透過軍事犧牲得到神性——也不是這場偶戲的最終意義。敘事（diegesis）欲直接傳達的意義，應是偶戲士兵要激發帝國勝利的信念；但是，還有第二層次的敘事，也就是李天祿的自傳回憶，「勝過」了戰爭意義。如果說「台北州文山郡美英擊滅推進隊」極明顯地反映主題，亦即體現愛國主義的特定意義，那麼傳統布袋戲想傳達的訊息便是一種永恆、仿若天意的宇宙秩序。

《戲夢人生》結束在日本軍隊投降時。李天祿回憶起，這個好消息到來後，自己變得有多麼忙碌，因為台灣人相信本土神明終止了戰爭，讓台灣從佔領中解放，各地鄰里都想要請偶戲來演出，以對神明呼應祈求表達感謝。儘管李天祿那時受瘡疾所苦，他還是必須日夜表演。這反映了偶戲於慶典、特殊場合上的功能；偶戲的重要性在於表演，而不在實用的訊息或說教，因此核心是操偶大師與戲劇演員。民俗偶戲扮演的是傳承技藝的主要角色，因此在主題或故事中的意涵反而較不重要。這和宣傳式偶戲的舞台呈現截然不同，民俗偶戲的宣傳手段反而突顯出台灣民間藝術表演的豐富性正是有機地與社群連結在一起。

戲偶意義的改變

那麼，讓我們回到李天祿和侯孝賢的自傳關鍵要素。儘管宣傳式偶戲的美學意義如此貧乏，但放在李天祿人生故事中卻很重要；宣傳式偶戲團雖然形式粗糙，卻讓李天祿能回到本業上。困在台中樂舞台唱戲的他，遇上了善妒的情婦麗珠，她很依戀李天祿，但他仍舊回到台北與家人和最愛的戲偶一起。之後，他受邀加入「新國風改良布袋戲團」。

某些背景資料可補充李天祿的回憶：隨著戰爭開打，偶戲大部分都遭禁演，只有政府許可的歌仔戲（*gua'ahi*）才能演出，因此李天祿必須解散他才剛成立的偶戲團，轉而與繼父賣生蚶，卻一直虧錢。他下定決心不再作商人，接受一份職缺並自己搬到台中，做紅玉歌劇團的助理導

演。不久，在重整為「新時代布袋戲」後，兩個偶戲團獲准演出。新時代布袋戲是半日式、半台式掌中偶的混合型式，多少受到日本時代劇劍戟片的影響；木偶們全都穿上日本戲服，佩帶日本刀，配上武士動作，伴隨西洋音樂。⁶²便是在這個時候，有人邀請李天祿加入「新國風改良布袋戲團」。

然而，因為一個警察課長賞識，他很快又給召去領導「台北州文山郡美英擊滅推進隊」；這是個無法拒絕的邀請，不但有警察保護，有特權，還有配給。這便是演出島崎君故事的劇團，加入此劇團代表李天祿的家庭會在高等警察區域受到良好的照顧。「皇民化」這個可怕、將殖民地居民日本化的運動，卻也提供台灣文化傳統延續的機會，並能在戰爭最艱難的階段，過著不錯的日子。

一開始看似是對偶戲的粗魯剝削，經由李天祿的詮釋，卻可以是一種天意的突破。由此可衍生出兩種推論：表演藝術（包括偶戲、歌劇、音樂）的真正意義，並不在於它們刻意製造的訊息，而是在其他地方，在並非一望即知的脈絡裡。帝國主義的訊息和太平洋戰爭的進程是由更為廣大的力量支配、傳播，因此需要經驗老到的藝師回到工作崗位。但如果帝國原本就註定要毀滅、或在政治上遭受譴責呢？如同其中一個角色提到的，這是「即將發生事情的徵兆」，日本警察課長竟如此照顧保護李天祿及其家人，甚至不惜與日本士兵對立。由此可見日本人似乎也意識到李天祿的不凡價值，因此提供資助。第二個推論是天意秩序的重要性，而傳統工匠與藝術家亦遵從這種秩序。我們可以說，這個秩序是「根據天意」的，但詹明信（Fredric Jameson）所稱「天意的情節」其實意味著，李天祿並未意識到控制他生命的種種關聯及錯過（見第三章）。然而本片的情形完全不是這樣，李天祿非常了解「人的命運無法改變」。姑且承認在意義的層次或語境間有些差距，那麼天意秩序如何顯露自身的存在呢？本片名為「戲、夢、人生」，即提供了預見李天祿命運架構的線索。⁶³

首先，影片展現戲劇，例如島崎君的回憶，或與酒醉日本兵打架等事件，鏡頭是那麼遠，人物面貌幾乎難以辨認。第二，影片敘述「夢

境」，用旁白的方式訴說故事，伴著風景或周遭景物，例如李天祿敘說自己出生時的情況、祖母的病痛、祖父和其他親戚的逝去等等。影片中八次出現李天祿的聲音，對我們即將看到、可能看到但沒留意、或是根本看不到的事情加以評論；旁白之後，李天祿通常會現身鏡頭前，總計有六次。這些段落呈現了人生彷彿無可避免地從戲劇或夢境而來。他的人生故事有時饒富興味，如情婦的田蛙敷藥或諷刺的暴民場景。李天祿告訴我們，日本士兵因為燒米被兇狠地抽打，但其實這些米是因不能吃才燒掉。他本身的奇聞軼事可能也很冗長，例如麗珠抽的白鶴香菸細節。此外，暴民的戲並沒有真正出現在影片中，只保留在回憶裡，但在白鶴香菸的故事後，麗珠與李天祿在茶樓調情的段落便搬演於銀幕上，他們以嘴唇幾乎相碰的方式點煙。

除了影片整體的因果結構之外，天意秩序也在「戲一夢一人生」這樣的時序安排上出現，以超過七分鐘的一鏡到底長鏡頭呈現，只以極少的鏡頭移動、重新框取作為停頓，手法相當卓越。就在這個單一鏡頭中，戲一夢一人生的順序逐漸揭開。

戲：李天祿在台中的櫻花園茶樓，等著麗珠從台北回來，在昏黃的燈泡下，他讀書啜茶；一個妓院的女孩金英從門外叫他，儘管她不斷懇求，他還是不讓她進來。這時麗珠突然出現，承認這是她設計的局，這對情人笑鬧著互相指控對方，然後討論錢及李天祿到埔里公演的事情。他警告麗珠不要跟去，然後三位女子帶著食物進來，他們開始慶祝李天祿對愛情的忠誠。

夢：這個鏡頭開始約五分鐘後，插入了李天祿的旁白「講起人生的命運…」茶樓溫暖的畫面中，李天祿繼續說著這對愛侶故事的下一階段。他提到麗珠不請自來到埔里，接著他們回到台中；旁白則繼續說明為了兩人看似私奔而辯解的困窘情形。茶樓畫面（戲劇的表現時間）與旁白之間產生了不協調，旁白屬於李天祿的回憶之夢，而茶樓畫面的歡快則對照出必須圓場、把不愉快都弭平的遺憾；在影像與故事中，李天祿似乎是個「小白臉」，這也許說明了他即將離開麗珠的原因。

人生（直接切入）：李天祿出現，身體因天冷縮了起來，手上拿了

根菸，然後他說起麗珠突然患病和那治好她的田蛙敷藥故事。

這部分重疊的戲（戲劇化）、夢（旁白）與人生（個人獨白）揭露了重演與回憶的共生關係。回憶取決於重演，因此正確與否並不重要；夢是描寫與敘事的混合方式，它是雙面的，介於表演和訴說中間。侯孝賢靈巧的運鏡，從模擬到影片敘事，再到真實的口述歷史，全都以同一份敘事資料為基礎，甚至在同一個鏡頭中完成。這忠實地說明了李天祿的劇團名「亦宛然」，意即「也如同生命」，出自一智者所說：「表演中的戲偶就如人一般，所以戲偶表演亦為人生。」戰爭陰影打亂了李天祿成立亦宛然劇團的計劃，但是戰爭也提供了偶戲的其他材料，而生命本身，最終也成了一齣精心打造的戲。

我們在看《戲夢人生》精細的「戲—夢—人生」構造時，事實與交談的安排相當巧妙精緻。根據朱天文的說法，侯孝賢為了在歷史的進程中實現對李天祿人生的構想，他為《戲夢人生》發展了一種新的剪接形式，稱之為「氣韻剪接法」。侯孝賢想做的是模擬雲朵行進的疊蓋與積聚，生成厚而重的天空；同樣地，漂流於戲劇、夢境、人生漂流的縷束也偕同創造了滿載著「神祕的原因」與不可理解動機的歷史。⁶⁴

尋找「根源」

李天祿宛若一座國家文化的寶藏，為了一部探索台灣歷史的電影，他獻出了他的故事。⁶⁵這時，即將成為總統的李登輝正在推動本土化政策。戒嚴解除後的一段時間，重新定義台灣為獨立國家之要求紛紛湧現。儘管李登輝此時身為國民黨主席，卻是民族構成計畫的幕後推動力量。因此產生了追尋「根源」的需求，以及透過歷史重塑來安置新的台灣身份，這便是台灣電影中經常討論卻尚未記錄下來的事。

就這方面來說，《悲情城市》可說是一里程碑，而藉由《戲夢人生》，侯孝賢也延續了這份紀錄。只是這一次，為了建構一位仍在世的歷史人物，他尋求紀實片段的幫助，而這位人物便是一座活動電影院，

台灣歷史在他身上重演。李天祿的人生被用來描繪在日本人（的統治）之下，變化無常的台灣人生活，但奇怪的是，個人的生活往往更驅動了政治。就如我們在偶戲中看到的，李天祿屬於超越日本可掌控範圍之外的天意秩序；儘管他與日本人一起工作，接受他們的贊助，甚至是友誼，但他也看著他們下台。藉由台灣的生命來拆解李天祿的一生，個人與國家的身份便可互相確認，然而這個過程伴隨著許多問題，以李天祿的生日為例：

我母親是在農曆11月23日生下我的，那時是民國前兩年，也是日本佔領的第十四年，像我這種經歷過改朝換代的台灣人，可以用四種方式形容年份。我出生的那年，你可以說是民國前兩年；清宣統（溥儀皇帝）二年；明治（日本天皇）43年；或是西元1910年。就像許多生在歷史裂口的孩子一樣，我最早是學傳統中文，隨著皇民化運動，我學「あいうえお」（日本拼音），台灣回歸之後，我又學「ㄅㄆㄇㄉ」，現在我也懂一點「A B C D」。至於我的名字，我父親原本希望我跟他姓許，但是我祖父提醒他，他是入贅到我母親家，是一個贅婿，所以我得從母姓。我父親覺得他還很年輕，還可以再生許多男孩，於是就答應了，誰會想到我會是他唯一的兒子。⁶⁶

李天祿的回憶喚起了歷史分期、年代稱號、朝代及描述時間架構的問題。哪一個架構？誰的國家？誰的歷史？用什麼名字？用什麼語言？又是誰的家譜？李天祿的出生橫跨中國—日本、中國—台灣的歷史複雜連結，以及清朝與明治的帝制（因此片中有段剪掉清朝辮子的突兀小插曲）、封建與現代（王朝與共和），還有在父系與母系制度裡的掙扎。結果是，李天祿的一生都卡在父母親與兩個姓中間；一個日本轄區長官形容，他的名字就像一篇下錯標題的作文。然而若以家庭作比喻，台灣就像李天祿一樣，被中國放棄，交給日本收養，沒想過有一天會被背棄。李天祿也提到了更近代的美國占領歷史（他得學英文「A B C D」），好

像佔領從沒真正停止。台灣矛盾的身份，以及1980年代後，其看似對外來者與不同信念的寬容態度，都無法掩蓋這些一同被分門別類的掙扎與感傷。

因此，「尋根」此一想法必須質疑並去神話。台灣的根一直都在，但盤根錯節，難以記錄，甚至難以敘述。對李天祿來說，如同對沈從文一般，敘事本身帶有神聖的性質：「這並不只是一個招魂儀式，也是一種魔法形式，引領著人一次又一次地進入回憶的廣大洞穴，在洞穴漆黑的通道裡射入不同的光。」⁶⁷ 李天祿兩邊的祖父母、不同的家族姓氏和自己的不同面目敘述著他的根源，而他劇團裡宛然如真的戲偶們亦接續擔任了訴說的角色。

以混亂的身份認同開啟的台灣近代史，為侯孝賢帶來許多挑戰，他在《悲情城市》後，非常渴望能呈現台灣和台灣文化上的問題。幾世紀以來，台灣一直是落後的殖民地，但也是寶藏之島，不只是因為侯孝賢和楊德昌努力以電影在現代西方領域中建立特色，也因為傳統民俗藝術家李天祿。透過李天祿，侯孝賢找到了他需要的文化遺產（圖4.2），儘



圖4.2 侯孝賢與李天祿大師合影
（三三電影公司提供）

管不一定完全代表真實，卻有著獨特的吸引力。傳統戲劇／歌仔戲／偶戲是台灣特有的文化遺跡，是在中國民族與台灣地方特色互相纏繞下的傳承，既傳統又現代，曾被日本和國民黨作為政府宣傳工具，但仍然保有彈性、忍耐、堅毅和強韌的生命力，一如李天祿。另一方面，這種戲劇形式及其傳統並非曲高和寡的高級藝術，而是地方藝術，源於福建南方，距離朝廷很遠。在李天祿的回憶錄中，他花許多時間談論布袋戲的不同流派、拜訪大陸名家們的愉快經驗、發掘佈景布置及戲偶工藝的不同技巧，以及如何掌握這些戲偶。雖然戲偶的生命必須透過操控者才能呈現，但它們的生命通常比人還長；對於戲偶師傅來說，戲偶們不只是演員、靠山，更是最好的朋友。這說明了李天祿與父親唯一的溫情時刻：在繼母的誹謗之下，父親（同樣身為操偶師傅）依然在死前把戲偶們傳給兒子，這是他僅有的寶藏。偶戲是傳統而永垂不朽的藝術，在不同政權下，依然可以持續存活。

或許拍攝李天祿也是侯孝賢的野心，儘管是以一個非常不同、也更形短暫的媒介。若我們回想侯孝賢所說電影美學與傳統中國水墨畫的連結：「留白」，這便是他為以斷裂形式記錄李天祿的人生及其偶戲藝術做的解釋。李天祿七十多歲時，他在民俗藝術及世界電影中留下了名聲，侯孝賢傑出的技藝絕對能讓他獲定位為另一個台灣出身的本土大師。在遙遠的距離之間，他創作了兩齣戶外偶戲：一是島崎君的南洋故事，另一個則永存於這部得到坎城殊榮的傑出電影中。

結語

我習慣拍有嚴肅故事與角色的、關於台灣歷史的電影，因為在那時人們面對的是巨大的混亂——家庭、國家、與親人離別——而當代故事便沒有那麼沉重，它們基本上是微妙的、人與人之間的牽連，「生命中不可承受之輕」，抱怨、本能、你的感知能力。這種自我中心的欲望，這裡人就像動物一樣，在激情與慾望的世界，而是我不可避免要前去面對的世界。

侯孝賢，《台灣電影新潮》⁶⁸

毫無疑問地，在過去三十年的台灣電影史中，侯孝賢為其進步與改變留下了紀錄。借用米蘭·昆德拉小說中的話，侯孝賢已經進入了世界的空間。隨著他的台灣三部曲「國族傳記」，我們看到他從1970年代的類型電影，過渡到1980年代的自傳式新電影，再到他千禧年對抽象時間與具體空間的召喚，這三部後現代的電影是《南國再見，南國》、《海上花》、《千禧曼波》。不論對侯孝賢或對台灣電影文化來說，他的作品都樹立了里程碑，這波運動的意義是台灣電影文化改變的結合，是創意合作的持續努力，以及持續廣泛地提出問題和挑戰的創作騷動。侯孝賢和他的電影並非只是個人成就，而是可以被視為當代台灣電影的縮影，從票房導演到國際作者導演，從票房毒藥到台灣電影教父，侯孝賢與電影本身共同行走在一條迂迴道路上，從興盛到受挫，再把他推向家鄉領土之外。從侯孝賢三分台灣電影，讓我們能對台灣當代電影發展有一個清楚的概觀，如此描述侯孝賢的電影，也替台灣電影史繪製了地圖輪廓，而這份地圖，則與導演們的具體行動相互影響。

註釋

- 1) Yeh Yueh-yu, "Politics and Poetics of Hou Hsiao-hsien's Films," *PostScript: Essays in Film and Humanities* 20.2-3 (Winter-Spring-Summer 2001): 61-76, reprinted as "Poetics and Politics of Hou Hsiao-hsien's Films," in Sheldon Lu and Emilie Yeh, eds., *Chinese-language Film: Historiography, Poetics, Politics* (Honolulu: Hawaii University Press, 2004), 163-85.
- 2) 參見 Berenice Reynaud, *City of Sadness* (London: BFI, 2002)；法文著作 *Hou Hsiao-hsien* (Paris: Cashiers du cinema, 2000) 及中文同名翻譯著作《侯孝賢》。台北：國家電影資料館，2001年；林文淇、沈曉茵、李振亞編。《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。台北：麥田，2000年。專論侯孝賢的博士論文或文章包括：Jean Yen-chun Ma, "Time Without Measure, Sadness Without Cure: Hou Hsiao-hsien's Films of History" (University of Chicago, 2003); James Udden, "Hou Hsiao-hsien and the Aesthetics of Historical Experience" (University of Wisconsin-Madison, 2003); SY Shen, "Permutations of the Foreign/er: A Study of the Works of Edward Yang, Stan Lai, Chang Yi, and Hou Hsiao-hsien" (Cornell University, 1995); June Chun Yip, "Colonialism and Its Counter-discourse: On the Use of 'Nation' in Modern Taiwanese Literature and Film" (Princeton University, 1996); Young-jeong Chae, "Film Space and Chinese Visual Tradition" (New York University, 1997); I-fen Wu, "Taiwanese New Wave Cinema: Historical Representation and Cultural Landscape" (University of Essex, 2002)。有關侯孝賢的英、中與日文著作的簡明書目，參見林文淇、沈曉茵、李振亞編。《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。351-70。
- 3) Yeh, "Poetics and Politics," in Lu and Yeh, *Chinese-language Film*, 163-74.
- 4) 例如，中國評論家孟洪峰建議「以東方方法解讀東方侯孝賢」。孟洪峰。〈侯孝賢風格論〉。林文淇、沈曉茵、李振亞編。《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。台北：麥田，2000。30。文章最初發表於《當代電影》，1993年9月第52期，後載於林文淇、沈曉茵、李振亞編。《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。29-59。
- 5) 朱天文。〈給另一種電影生存的空間〉。吳念真、朱天文。《戀戀風塵》。台北：遠流，1989。4-5、42。
- 6) 孟洪峰指出侯孝賢的作品強調情緒，而不是敘事，又進一步把侯孝賢的電影風格比作中國傳統美學的「意境」理論。據說「意境」一詞源自佛教的「境界」概念。參見孟洪峰。〈侯孝賢風格論〉。林文淇、沈曉茵、李振亞編。《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。47。
- 7) Peggy Chiao, "History's Subtle Shadows: Hou Hsiao-hsien's *The Puppetmaster*," *Cinemaya*, 21(1993): 10.
- 8) Yeh, "Poetics and Politics," *PostScript*, 62-65.
- 9) 倪羅。〈馳名國際影壇的文化大使——侯孝賢〉。《1987年中華民國電影年鑑》。台北：中華民國電影事業發展基金會，1998。4-5。
- 10) 吳念真、朱天文。《戀戀風塵》。台北：遠流，1989年。見 Yeh, "Poetics and Politics"。
- 11) 有關歷史再現及《悲情城市》的其中一篇代表文章為 Robert Chi, "Getting It on Film: Representing and Understanding History in *A City of Sadness*," *Tamkang Review* 29.4 (Summer 1994): 43-84。
- 12) 參見 David Bordwell, "Transcultural Spaces: Toward a Poetics of Chinese Film," *Post-Script* 20.2-3

(Winter-Spring-Summer 2001): 9-24。另見 *Figures Traced in Light*，第五章。

- 13) 參見 James Udden 的兩篇文章：“Hou Hsiao-hsien and the Question of a Chinese Style,” *Asian Cinema* 13.2 (Fall-Winter 2002): 54-75.，以及“Taiwanese Popular Cinema and the Strange Apprenticeship of Hou Hsiao-hsien,” *Modern Chinese Literature and Culture* 15.1 (Spring 2003): 120-45.。
- 14) 與上輩的連結並非只限於侯孝賢，例如李行拍攝《小城故事》時，杜可風（Christopher Doyle）也在劇組中做陳坤厚的助理；拍楊德昌《海灘的一天》前，杜可風在一些老派的健康寫實片如《龍的傳人》（1980，李行執導）中初試身手。
- 15) 健康寫實與浪漫混合（反之亦然）產生了一個有趣的結果，即愛情通俗劇中清楚、教條式的結構（見第一章），將通俗劇特有、內在／私密的場面調度與市民／公共空間融合，使其與政府政策相符，促成國家意識形態機制的整合。
- 16) 黃卓漢。《電影人生——黃卓漢回憶錄》。台北：萬象圖書股份有限公司，1994。196。
- 17) James Udden 暗示侯孝賢為了克服指導兒童演戲的困難，必須用長鏡頭，如此兒童演員才能夠即興演出，而不是刻意演戲，參見“Taiwanese Popular Cinema and the Strange Apprenticeship”。137-139。
- 18) 林文淇。〈侯孝賢早期電影中的寫實風格與敘事〉。林文淇、沈曉茵、李振亞編。《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。93-111。
- 19) Elizabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1977).
- 20) John Paul Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention* (Princeton: Princeton University Press, 1985), 5.
- 21) Eakin, *Fictions in Autobiography*, 3.
- 22) 同上。
- 23) 同上。7。
- 24) Ira B. Nadel, “The Biographer’s Secret,” in James Olney, ed., *Studies in Autobiography* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 26.
- 25) Hwei-cheng Cho (卓慧臻), “Zhu Tianwen: Writing ‘Decadent’ Fiction in Contemporary Taiwan” (Ph.D. diss., University of London, 1998), 28.
- 26) Cho, “Zhu Tianwen,” 8-111.
- 27) 有關朱天文跟侯孝賢的合作，參見 Michael Berry, “Words and Images: A Conversation with Hou Hsiao-hsien and Chu Ti’en-wen,” *Positions: East Asia Cultures Critique* 11.3 (Winter 2003): 675-716.
- 28) 朱天文。《小畢的故事》（新版）。台北：遠流，1992。100。
- 29) 深入探討台灣城市地理變化的文章如 Yomi Braester, “If We Could Remember Everything, We Would be Able to Fly: Taipei’s Cinematic Poetics of Demolition,” *Modern Chinese Literature and Culture* 15.1 (Spring 2003): 29-62.
- 30) 李達義。〈侯孝賢的電影人生〉。《電影欣賞》。1999。17卷3期。81-82。
- 31) 張愛玲曾讚揚朱西甯：「在我心目中你永遠是沈從文『最好的故事』的小兵」。朱天

- 文。〈導讀〉。朱西甯。《朱西甯小說精品》。台北：駱駝出版社，1998。viii。
- 32) 沈從文。《沈從文自傳》（第5版）。台北：聯合文學。1987。
 - 33) Jeffrey C. Kinkley, *The Odyssey of Shen Congwen* (Stanford: Stanford University Press, 1987), 1-3.
 - 34) David Der-wei Wang, *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University Press, 1992), 19.
 - 35) Wang, *Fictional Realism*, 271-74.
 - 36) 沈從文。《沈從文自傳》。74。
 - 37) 同上。7-19。
 - 38) 同上。74。
 - 39) 同上。75。
 - 40) Kinkley, *The Odyssey*, 4.
 - 41) 吳念真、朱天文。《戀戀風塵》。216。
 - 42) *The I Ching or Book of Changes*, Richard Wilhelm translation rendered into English by Cary F. Bayes, 3d ed. (Princeton: Princeton University Press, 1968); Nick Browne, "Hou Hsiao-hsien's *Puppetmaster*. The Poetics of Landscape," *Asian Cinema* 8.1 (Spring 1996): 28-38.
 - 43) 吳念真、朱天文。《戀戀風塵》。23。
 - 44) Darrell W. Davis, "Borrowing Postcolonial: Wu Nien-chen's *Dou-san* and the Memory Mine," *PostScript* 20.2-3 (Winter/Spring/Summer 2001): 94-114.
 - 45) 吳念真、朱天文。《戀戀風塵》。208。
 - 46) Davis, "A New Taiwan Person? A Conversation with Wu Nianzhen," *Positions* 11.3 (Winter 2003): 717-34.
 - 47) 吳念真、朱天文。《戀戀風塵》。179、208、210。
 - 48) 同上。180、210。
 - 49) 同上。211。
 - 50) Davis, "A New Taiwan Person?" 732.
 - 51) "Behind *City of Sadness*: Context III," in Markus Abe-Nornes and Yeh Yueh-yu, *Narrating National Sadness: Cinematic Mapping and Hypertextual Dispersion* (University of California, Berkeley: Film Studies Program, 1998). The *CinemaSpace* Web site <<http://cinemaspace.berkeley.edu/Papers/CityOfSadness/table.html>>.
 - 52) 李天祿、曾郁雯。《戲夢人生：李天祿回憶錄》。台北：遠流出版社。1991。252。
 - 53) "Writing," in Abe-Nornes and Yeh, *Narrating National Sadness*.
 - 54) Davis, "A New Taiwan Person?" 733.
 - 55) 李天祿、曾郁雯。《戲夢人生：李天祿回憶錄》。187-240。
 - 56) Browne, "Hou Hsiao-hsien's *The Puppetmaster*. The Poetics of Landscape," 32.
 - 57) Wang, *Fictional Realism*, ch.6.
 - 58) Homi Bhabha, "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation," in Homi

Bhabha, ed., *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990), 297.

- 59) Wan-you Chou, "The Kominka Movement in Taiwan and Korea: Comparisons and Interpretations," in P. Duus, R. Myers, and M. Peattie, eds., *The Japanese Wartime Empire, 1931-1945* (Princeton: Princeton University Press, 1996), 68.
- 60) 李天祿、曾郁雯。《戲夢人生：李天祿回憶錄》。100。
- 61) Browne, "Hou Hsiao-hsien's *The Puppetmaster*. The Poetics of Landscape," 35.
- 62) 李天祿、曾郁雯。《戲夢人生：李天祿回憶錄》。87、95-97。
- 63) *My Life as a Dream on the Stage* is an alternate English-language title suggested by Nick Browne ("The Puppetmaster. The Poetics of Landscape," 35).
- 64) Browne, "Hou Hsiao-hsien's *The Puppetmaster*. The Poetics of Landscape," 32.
- 65) 李天祿於1985年獲教育部「民俗藝術薪傳獎」。李天祿、曾郁雯。《戲夢人生：李天祿回憶錄》。257。
- 66) 李天祿、曾郁雯。《戲夢人生：李天祿回憶錄》。49。李天祿談論母系結婚時稱其為「取種」，而非日語詞彙"yoshi"（認養的兒子）。
- 67) Wang, *Fictional Realism*, 22-23.
- 68) 《台灣電影新潮》。導演：周德永。1998。中央電影公司。

儒化好萊塢：李安的電影

李安是一位成功的電影導演，他以非美國人身份進入好萊塢電影產業，努力尋找成功的方法，並獲得高度讚賞。他的經歷和大部分導演不同，不像吳宇森是來自國外的商業片體系。李安進入好萊塢的路徑較為迂迴，他先從美國獨立製片起家，同時和台灣電影公司合拍影片，再繞道進入英語文學改編作品的領域，例如描述美國南北內戰的史詩作品，最後，李安拍出了頂尖的作品，表現出中國文化的精髓。雖然他的導演訓練過程非常主流，但即使身在台灣，李安都一直覺得自己像個外來者。他先在伊利諾州的戲劇學校就讀，爾後進入紐約大學電影學院，他的說故事技巧早在當時就備受肯定，卻從此開始了一段充滿挫折的劇本寫作，以及與不同製片人協商的漫長過程。

身為一個初出茅廬的電影導演，又非美國裔，想進入好萊塢大門並不容易，會有這種外來者的感受很自然。許多導演都在不同文化之間來回擺盪，例如亞裔美籍的王穎（Wayne Wang），他跟李安一樣出身另類、低成本製作的環境。王穎善於述說家庭故事、亞洲價值觀、錯亂的文化身份認同等議題，也來回擺盪於大製作、大明星的主流表現手法和更個人化、獨立製作的片型之間。但是，王穎並未觸及到像李安影片那樣規模的跨國製作、投資、發行。¹雖然李安的專業訓練過程和王穎非常相似，但是李安較善於掌握亞洲提供的機會。李安彷彿在無意間就對整合亞洲資金、組織、人才與工作方法漸漸熟悉，並能夠結合美國和好萊塢電影產業，共同創造出一個可盈利的空間。他在整個過程中的每個層面都下足功夫，講求面面俱到，不放過每個細節，展現出他的決心和嚴肅的態度，而這在好萊塢的工作環境中並不常見。雖然聽起來有些過

於直白，我們且稱之為一種儒者的態度。

所謂的「儒化」，可以想像成將紀律、勤勉、保守經濟等美德和價值重新引進好萊塢，包括資金運作和敘事品味等各個層面。儒化好萊塢意味著，在這個惡名昭彰的殘酷產業體系中，企圖重新找回一種代表禮貌、公平、真誠的價值和內涵。但是，一個文化及其價值的存在始終高度不穩定，它真的有可能成立嗎？李安又如何能代表亞洲價值，並在好萊塢體系中建立這樣的理想？儒家文化的實踐在日常的會議、勘景、拍攝過程中可以派上用場嗎？許多知名華人電影人士如成龍、吳宇森、洪金寶、李連杰、周潤發、楊紫瓊等，都以他們謙遜的特質和工作倫理著稱。但是，所謂儒化不只意味著華人導演在好萊塢執導電影，而是將公平正義的價值注入整個影片攝製過程本身，堅持耐心和禮節，並將劇組工作人員視為整體來思考，而不只是個人的成就。一個儒式的工作場合可防止犬儒心態、杜絕剝削，這種思維方式與以資本為優先、競爭激烈等在好萊塢常見的工作環境恰恰相反，與好萊塢常見的演藝事業管理思維完全不同。²

儒式組織的力量

在《獨立時代》劇本的附錄中，楊德昌對儒教文化做了尖銳的省思和批判（詳見第三章）。楊德昌含蓄而有力地說明，儒家價值在現代華人社會中是多麼地不合時宜：

由於儒教文化的勤奮紀律，造成我們這些儒教社會過去十年來驚人的經濟成長及財富累積，也因此改變了一百五十年來西方與東方原有的相對關係。……儒教教條從道德出發，用同流、服從、紀律、個人對群體的犧牲以保障社會的和諧與團體的安全為由，極力包裝中央權力核心的正常合法性。……然而，同流也暗示了一種虛偽。……任何個人獨特的想像力及創意，都

會遭受到強大的排斥與否定，……我們同時更相信別人都同樣時時刻刻在裝出同一副樣子，隱瞞著他深藏不露的城府，使我們無法真正在群眾之間建立最基本的相互信任。……而建立於社會全體成員之間的這種自相監視的預警系統，……在今天生活的各個層面之中，我們所擁有的富裕，逼迫我們不得不去面對一切對切身前途的選擇與判斷。我們所面臨的龐大挑戰及困惑是不難理解的。孔老夫子若能及時轉世投胎，向歷史課本所述一樣地來指點我們的迷津，不亦樂乎？……這兩千年來，我們是否有曲解他原意並以訛傳訛地違背了他的教訓？³

這一連串的問題其實是在問：「我究竟屬於哪裡？」個人的歸屬感，特別是對家庭的歸屬感，代表認同一個適當的位置，以及一種服從並贊同儒家文化規範下的階級組織與歸屬行為。親子間的關係不只是生物學意義上的供給，而是被理想化的親子關係，特別是父子之間。此外，在儒家的主流思想中，特別強調人際關係的忠誠，包括夫妻之間、手足之間、朋友之間，以及統治者與個人主體之間。後面的這兩組雖然不具血緣關係，但是家庭結構的核心價值可以提升至抽象層面，引申到更大的社群結構，來組織人與人之間的社會政治關係。根據楊德昌的說法，這種核心價值讓統治者更便於規範（或剝削）人群，在廣大的附屬臣民之上建立種種公平正義、慈愛行善的信條。臣民的從屬地位由國家君王的威權建立，但由於國際間、文化間的資源競爭、爭權奪利、建立威信，每個社會層級之間又有些微不同。同時，一個遵行儒家倫理規範的社群，其架構等於是整個東亞區域的縮影，涵蓋歷史與文化的結構，也容納標準框架和衍生的分歧模式。從西方世界的角度來看，儒式社會的框架部分是由這些層級、區別定義並政治化。在儒家文化中，最基礎的美德便是「禮」。「禮」可以理解為一種儀式或禮儀，並含有尊敬、公正等倫理意涵。李安的电影常被理解為一種「禮」的具體化，一如他本身的談吐舉止流露出的氣質。

不管是什麼樣的電影類型，李安都會試圖在電影作品中探索西方主

流價值和東方禮教之間的差異，以既親密又疏離的方式呈現個人追尋家庭和社群歸屬感時充滿衝突的過程。他的電影常常尖銳地刻劃個人成就和家庭牽絆之間的衝突、妥協與讓渡，而且他的故事適合所有觀眾欣賞。不過，這還不能算是成功儒化好萊塢，最關鍵的部分是他如何散播這種價值，成為更一般、更大眾的儒家文化。美國觀眾向來都不喜歡電影字幕和外來的一切，但李安成功地引誘美國觀眾，讓他們在不知不覺間進入華語電影之中。因此，儒化好萊塢的過程不只是在好萊塢電影中加入新奇的中華元素而已，它必然牽動整個電影文化體質的調整。

有鑑於此，我們必須先問，李安是一個台灣導演嗎？李安在台灣出生、長大，就在他越來越引起國際注目之際，他也越來越自覺他的成就對於幾百萬華人同胞（包括海外的華人社群）來說，有著什麼樣的意義。李安以華人移民的身份獲得了得來不易的成功，也因為他是台灣的外省第二代，因此，一般人認為李安代表的是中華文化，而不只是台灣。李安的出身背景同時浸淫在儒家文化和中國國族主義中，看起來無懈可擊。不過，他的成長故事普遍給人一種印象：在這個世界上，拍電影的空間很小。李安的父親是一位校長，對他要求嚴格，祖父又身為國民黨將軍，因此李安的傳統中華文化背景相當完整。他在訪談和回憶錄中強調，他的家人，尤其是父親李昇，並不支持李安成為電影導演。⁴

李安成為好萊塢電影導演後，他的台灣人地位變得更加明顯。他徹底地消化吸收好萊塢的敘事手法，同時，記者和影評人也熱衷於尋找電影文本中的中華文化概念和西化影像的連結。儒化好萊塢意味著，他能夠熟練地掌握主流好萊塢電影類型的技巧，使人感到心悅誠服，同時又銘刻上典型的李安式母題。他會在台灣或中國兩地拍片，因此他的電影無法歸類為台灣電影或中國電影，而是能夠吸引全世界觀眾的「李安式」電影。因此，一種更寬廣、更有趣的儒化意義就出現了：李安的「中華」電影能夠觸及非華人觀眾，使這些觀眾養成「好」品味，同時也為更多華語電影、類型和流行文化打開市場。李安完美的電影藝術獲得了西方觀眾的讚賞，但這兩者是互相影響的，同時，它也反映出一個事實：一位「台灣」導演拍英語電影，並且獲得了評論和商業上的成

功。雖然在台灣導演中，李安的風格辨識度較低，但由於他對拍片技巧懷抱著很大的使命感，他的地位其實最為顯著。在複雜的數位、資金、跨國因素影響下，李安仍致力於戲劇結構的完整，在各個環節上努力追求藝術成就。此外，李安在美國電影中的地位代表了一種典型，這種典型可以上溯至許多外來移民導演，這些導演大多來自歐洲，從一開始就影響、形塑了美國電影。

這些外來電影人的名字都相當耳熟能詳：卓別林（Charlie Chaplin）、穆瑙（F. W. Murnau）、希區考克（Alfred Hitchcock）、史登堡（Josef von Sternberg）、尚·雷諾（Jean Renoir）、麥可·寇蒂斯（Michael Curtiz）、劉別謙（Ernst Lubitsch）、弗列茲·朗（Fritz Lang）、葛莉泰·嘉寶（Greta Garbo）、瑪琳·黛德麗（Marlene Dietrich）、埃洛·弗林（Errol Flynn）、史恩·康納萊（Sean Connery）；近期知名影人則有沃夫岡·彼德森（Wolfgang Petersen）、羅蘭·艾莫瑞奇（Roland Emmerich）、馬修·卡索維茲（Mathieu Kassovitz）、亞歷山卓·阿曼納巴（Alejandro Amenábar）、艾方索·柯朗（Alfonso Cuarón）、清水崇等人。此外，近來也吹起一股香港電影流行風潮。好萊塢電影無法迴避外來的影響與移植，而好萊塢整體就像是一個匯聚各地口音、各種流行風潮的大熔爐。因此，對好萊塢而言，外來血統並不是獨一無二，甚至可上溯至西元十九世紀。例如，狄更斯（Charles Dickens）便在《美國紀行》（*American Notes for General Circulation*, 1847）中，從英國本位的視角對美國傳統習俗發表了相當刻薄的評論，而在托克維爾（Alexis de Tocqueville）極具原創性的作品《美國的民主》（*Democracy in America*, 1835, 1840）中，也可以看見他對法國的愛好傾向和文化偏見。同樣地，李安處理典型美國類型片的方式，也顯示出一定程度的歷史自覺與跨文化衝擊。他具備徹底調查研究和發現新事物的能力與品味；透過這種能力，一種台灣式的感性便出現了。這種文化養成使李安同時保持兩種身份：一個旅居海外、被同化為好萊塢的電影導演，或者一個受美國文化吸引、獨具慧眼的外國作家。⁵

儒家教化

在本章中，我們將一一探索李安的華人主題電影，但必須先說明的是，在他所有的電影中，所謂儒化好萊塢其實是一種教化的舉動。他用既古典又流行的素材重新創作武俠電影，進而改變了世界看待武俠片的方式。這種新風格得來不易，但本身卻又表現得非常謙虛，不故作奢華或標新立異。李安說：「我希望這些武俠電影能登上大雅之堂、受人敬重，同時又保持難以掩蓋的野性。」⁶此話聽起來很像葛里菲斯（D. W. Griffith）、祖克（Adolph Zukor）或福斯（William Fox）會說的話，但又不同於李安對《臥虎藏龍》的解釋。他認為，《臥虎藏龍》的電影美學是「一種抽象的拍攝形式，裡面的畫面、剪接就像是舞蹈和音樂。」⁷他也說過：「功夫片的世界最吸引人的地方，就在於裡面的一種抽象性。它是根據『想像的中國』而形成的一個抽象概念世界，這個世界並不存在於現實生活中，因此可以擺脫種種限制。」⁸這種狂放不羈、抽象與幻想形成一種流動的張力，由外而內，漸漸重寫美國正統的電影實踐，鬆綁了各種常規與傳統。但在這之前，亦需要大量的閱讀、觀察、篩選。儘管李安讓身為校長的父親失望，但作為一個學生，他卻擁有成為一個好學生、道德家的動力。從李安的電影中可以強烈感覺到，他下了很多功夫學習、模仿美國電影的語言，可能比畫面上表現出來的多更多。為了熟悉、完美掌握類型片的語言，這是一種必要的實踐。李安苦心經營，廣泛學習好萊塢電影中的傳統語言、影像慣例和敘事模式，並從中挑選出幾種類型片，讓它們產生對話。我們可以在《臥虎藏龍》中清楚地看見這種學習和文化轉譯的過程。

在《臥虎藏龍》中，李安探討了儒家文化非常關鍵的倫理角色，包括友情，以及延伸至愛情、親子關係的情感承諾。另外，在描述美國南北內戰的電影《與魔鬼共騎》（*Ride with the Devil*, 1999）裡，年輕的密蘇里州青年叛逃了拘謹的移民雙親，參與軍隊。這部電影橫跨了家庭與種族議題，也探討愛國主義、人民忠誠（統治者和個人主體之間的關係）等內涵。而稍早的《冰風暴》（*Ice Storm*, 1997）是一則關於美國傳

統中產階級家庭的私密故事，但是，片中的主要焦點集中在夫妻之間的關係；這對夫妻都被捲入異常的誘惑，偏離傳統的美國文化，而李安的儒家文化傾向為此片增添了一抹不尋常的嚴肅氣氛。電影呈現美國1970年代動盪不安的郊區生活，父親被刻劃成一個不識大體、沒用的男人，等於是種強烈的批判。對於一個有道德感的人而言，那種裡外一致、父權家庭式、專制的特性是最重要的部分，與之相比，任何東西都變成次要的。影片後半段，一場交換伴侶的派對便極盡展現了美國人的華麗與庸俗，雖然這是一部刻劃反傳統文化的電影，卻讓人感到毛骨悚然。相較之下，《理性與感性》（*Sense and Sensibility*, 1995）給人的感覺較為親切，這部片是一部喜劇，講述三個姊妹之間的衝突和情感，同樣的主題在《飲食男女》之中也曾經出現。李安早期的三部華語片《推手》、《喜宴》和《飲食男女》也都是關於父親的角色和身份認同的困境，而且一部比一部顯得更複雜、洗練。《綠巨人浩克》（*Hulk*, 2003）其實也是一部關於父親的電影，只是這次父親發瘋了，需要被放逐外地，直到沒有人記得他。李安以類型片為主要戰場，一次次地和「父親」交手，不過整體來看，儒家文化的價值一直都位居核心地位，而且非常鮮明。

《臥虎藏龍》可說是李安最重要的一部電影，高舉著中國文化的旗幟，復興了武俠片風潮。本片花費了很大的工夫，企圖讓武俠片中的娛樂元素看起來「很得體」。《臥虎藏龍》在評論和票房上雙雙大舉獲勝，同時，它代表李安一定程度地提高了亞洲電影的水準。透過創新的電影美學和集資模式，李安企圖翻新武俠片的傳統，並重劃流行文化的新分界。集資的部分會在下面的小節「好萊塢投資？不是那回事」中探討。對全球電影產業而言，《臥虎藏龍》不得不說是非常重要的一部電影。它獲得了四座奧斯卡金像獎，包括最佳外語片，提名超過十項，其中之一還是最佳影片，可見這部片樹立了某種基準。但比起敏感的票房和得獎成績，拍攝、行銷的過程毋寧更為重要。

先看看本片建立的基準：《臥虎藏龍》達到的成績，是每位導演和電影公司設法超越的標竿。比如說，張藝謀的《英雄》（2002）從內容美學、後續評論、集資方式等方面都會被拿來和《臥虎藏龍》做比

較。其他試圖尾隨《臥虎》足跡的電影包括《天脈傳奇》(*The Touch*, 2002; 楊紫瓊主演, 並由《臥虎藏龍》的攝影師鮑德熹〔Peter Pau〕執導)、成龍作品《免死金牌》(*The Medallion*, 2003)、周星馳的電影《功夫》(2004, 獲哥倫比亞投資), 以及描寫盲眼俠客的《十面埋伏》(2004, 張藝謀執導, 並由《臥虎藏龍》聯合監製江志強製作)。⁹在電影史上, 有少數幾部電影建立了所謂的模範基準, 例如侯孝賢的《悲情城市》、陳國富的《雙瞳》、中田秀夫的《七夜怪談》(1998; 美國在2002年重拍了這部電影), 以及本土票房脫穎而出、由姜帝圭執導的韓國電影《魚》, 而在這之前韓國早已有林權澤的《西便制》(1993)。樹立一個模範基準, 不僅意味受到觀眾歡迎和影響力, 更締造了一種新標準、新類型, 甚至是品牌經營的潛力。

談到模範標準的建立, 我們必須先回到文化的分界、位階和強度的議題上。近年來在好萊塢獲得成功的旅外香港影人(如吳宇森、成龍、袁和平、周潤發、李連杰、洪金寶等人), 普遍都確立了自己的才華和香港風格。正如前面提到的, 從默片時代開始, 美國電影就不斷吸收外來的技術和文化, 成為一種常見的模式。¹⁰可以說武俠、功夫元素的注入, 成功重新活化了好萊塢電影, 但不論製作規模如何龐大、明星如何大牌, 武俠片仍然給人一種次文化的印象, 跨文化轉譯的過程和歷史的發展, 使得原本本質上被視為B級片的武俠電影類型產生新的變化。若檢視稍早的歷史, 張英進說過: 許多知名的武俠片導演或明星都給人一種「漂泊的無根之感」(a haunting sense of rootlessness), 像是李小龍、胡金銓和張徹;¹¹這種說法充滿文化國族主義的意味。張建德提到, 武俠片象徵一個模糊、外於政治的理想世界, 而無根的感覺讓它得以避開特定的黨派, 或觀眾的特殊要求。¹²刻意規避政治使得武俠片能夠超越華語電影市場的限制, 風行全世界, 受到各地導演和觀眾的擁護。不論你屬於哪一種政治信仰, 都可以在「新派」武俠片中看到一種反帝國主義的美學, 李小龍因此很快成為全球最知名的電影明星。¹³同樣地, 李安翻新了這個舊時代電影類型, 重新塑造此一代表中國文化的符號內涵, 並將武俠片帶入國際藝術電影殿堂, 他的規格和品質都樹立了一種

新典範（包括技術、戲劇、文化、商業操作上的典範）。傳統武俠片中那種反抗的美學和武斷的文化帝國主義已經不在，但仍保有對文化中國的憧憬和一種模糊的渴望。

前一波由吳宇森、成龍、李連杰等亞洲影人帶起的電影風潮已經落入某種制式的框架，他們也無意利用好萊塢來改變香港或中國電影。但是，李安卻有這樣的企圖。他想扭轉武俠片「粗糙」（李安語）的刻板印象，提升拍片的水準，賦予它某種特質和尊嚴，使武俠片合乎國際電影的規格。李安的野心真的實踐了嗎？這真的可以落實嗎？

《臥虎藏龍》

針對《臥虎藏龍》，張建德訪問了詹姆斯·夏慕斯（James Schamus），這篇訪談名為〈我們把成龍打得落花流水！〉（“We kicked Jackie Chan’s Ass”）¹⁴，從標題不難看出雀躍的心情。夏慕斯在訪談中興奮地說，《臥虎藏龍》的票房成績，遠遠超過了成龍演的《特務迷城》（2001，全球票房大約2,100萬美元）。除了票房之外，《臥虎藏龍》還大幅改寫了中國動作片，此片的成功無異於給了成龍一記當頭棒喝。從此之後，武俠片不再是青少年次文化娛樂、邪典（cult）電影的同義詞，李安的電影打造了新的觀影感受，賦予武俠片和傳統中國文化一種好萊塢的光環。此外，此片的幕後操作方式也成功「現代化」了中國的拍片環境，下一部達到同樣影響力的影片是哥倫比亞（亞洲）製作、陳國富導演的《雙瞳》。哥倫比亞的資金挹注表示「高級」資本主義及好萊塢的運作方式也成為接下來香港、澳洲、好萊塢工作團隊遵行的準則。以《雙瞳》而言，雖然本地團隊和外國技術專家之間有些摩擦，但它的成果還是遠遠超過了遠在洛杉磯的哥倫比亞公司經理的期待（更多關於本片的討論請見後記）。在台灣海峽另一端，中國大陸導演張藝謀將整套模式應用在《英雄》上，撐起幾乎完全相同的公式：好萊塢片商發行、武俠片類型、跨國拍攝團隊和明星卡司，以及在中國當地

取景。多虧中國大陸政府的全面參與和協助，《英雄》在國內市場賣出了極為亮眼的成績，但在國外市場上，此片還是被發行商米拉麥克斯（Miramax）冷凍了長達兩年，直到2004年才在美國發行，獲得廣泛成功。在主題上，此片毫不遮掩的帝國主義使某些華人評論者感到很不舒服，尤其在當時中國統一仍然是一個極為敏感的話題。¹⁵

李安的《臥虎藏龍》拍的並不是美國電影或華語電影，而是好萊塢／華語電影，他創造了一種新的、不是那麼渾然天成的混合電影。但是，這種電影同時也被認為是在刻意迎合西方觀眾的期待，助長東方主義的刻板印象。由於多方考慮計算，此片最後把中華元素包裝在好萊塢式的外衣底下，使李安被指為自我東方主義化。事實上，這種指控並不讓人意外，但這類批評無助於深入了解國族電影和類型混合後的多重層次，以及跨國操作的手法和跨文化機制。尤其，這種說法無法處理一些更有趣的議題，比如說導演本身因為深陷不同文化框架，而產生的衝突、認同的經驗。問題在於，如果李安代表了晚近美國夢的實現，我們是否需要看清，李安的成就本身是不是一種成功的文化融合？李安和華語電影的連結在哪裡？而身為一個台灣人／華人，他在好萊塢的位置又在哪裡？

轉換國界，轉換類別

一部成為全球大熱門的華語電影，無可避免會被認為是一種東方主義情調的再現。德瑞克·厄利（Derek Elley）在電影雜誌 *Variety* 中便撰文評論，認為《臥虎藏龍》呈現的並不是「真的亞洲」，他認為此片是一個被迫融合的文化混種。¹⁶ 李安承認，在拍攝之初，便刻意讓《臥虎藏龍》適合全世界的電影觀眾。李安的說法牽涉到他本身的雙重身份，即華人與好萊塢導演。此外，他也試圖改變迂腐陳舊、「封建」的中國拍片環境，還有西方對華語電影的刻板印象。毫無疑問地，比起其他類型，武俠片更適合作為李安一石二鳥的舞台。

要邀請全球觀眾觀賞武俠片，需要先從華語電影中的服飾、器具進行文化上的區分。對李安而言，這是自1960年代以來就確立的流行電影傳統。對他來說，華語電影歷史的指標就是服裝類型、動作片、家庭通俗片，這些電影都由當時的片場導演一手打造，如李翰祥、胡金銓、張徹、李行和白景瑞等人（詳見第一章）。李安認為，我們對中華歷史與文化的理解大部分是來自於這些類型片的場面調度（mise-en-scène），而上述的離散（diasporic）電影導演不只在戰後時期一手塑造了觀眾對中華文化的想像，也建立了敘事模式、視覺表現手法、港台華語電影製作的標準化方法。¹⁷ 李安對華語電影歷史的整體看法，明確地反駁了《臥虎藏龍》是「不真實」的中國的說法。

李安指出了華語電影的缺陷，他的看法具有雙重意義：在製作方面，李安利用《臥虎藏龍》將「高品質」工作方式介紹進華語電影產業，亦即工作團隊和導演可以互相獨立工作。這意味著，在每個技術領域，工作人員和技術專家都會有更清楚的分工。為了讓工作人員理解整個計劃的目的和企圖，李安將工作時間與精神集中在他們身上，而不是以指示、對待勞工的方式看待團隊和演員。因此，他們可以獨立解決問題，而非空等導演的指示。對於習慣遵守秩序、仿效標準程序的中國、台灣工作人員來說，李安的西式方法很陌生。但李安相信，好的攝影過程必需仰賴製作團隊的效率、專業化，以及協力合作的過程。

懷著尊敬華語電影傳統的心態，李安以《臥虎藏龍》挑戰觀眾過去對武俠片的刻板看法，並向西方觀眾提供了另一種華語電影的選擇。這麼一來，就必須要偏離原本標準化的製作方法。李安希望將《臥虎藏龍》和香港1980年代的武打動作片區別開來，也企圖將武俠片從第五代導演過於強調服裝的傳統中解放出來。

為了拍攝這部現代武俠電影，李安面臨到的第一個問題就是武術指導。由於李安希望突破數十年不變的武術指導方法和規則，因此和出身香港派的武術大師袁和平的意見有很大不同。從李小龍、張徹的時代開始，香港派就主宰了華語片中的武俠動作，充滿了腿腳、拳頭、防禦等動作。炫目的速度和致命的力道構成了大眾對武俠片的既定印象，這也

是近期成龍、李連杰、袁和平的好萊塢作品之所以賣座的重要元素。但是，對李安來說，這種老式的方法塑造了刻板印象，似乎主角都是「超人」（李小龍和成龍），或者是一種驚世駭俗的平面化英雄人物（camp-heroic，如張徹和徐克作品中的角色）。

李安刻意尋找空靈、沒有方向感、較抽象的打鬥場景，而非複製袁和平在《駭客任務》（*The Matrix*）中那種硬梆梆的武打動作，這些特質在竹林打鬥一景中都可以清楚看到。導演要求袁和平設計這種具流動感的糾纏動作，但袁和平一開始只覺得這根本是文人的癡心妄想。¹⁸李安堅持要一種「意亂情迷」的感覺，而非乒乒乓乓的衝擊力；¹⁹更重要的是，李安打算將以前重視動作勝於氣氛的武俠片傳統，替換成更中性的場景調度。他強調，為了「回歸」武俠片類型，他要恢復虛構的特質，而這是中國傳統敘事中的重要資源，例如儒家思想和道家的神祕主義。李安認為，過去的電影大多忽略了道家思想，而他要以《臥虎藏龍》來介紹其虛構、烏托邦式的幻想，為了要模擬此種幻想的、受道家思想啟發的氛圍，如何呈現打鬥場景就變得非常重要。李安為此安排了柔軟、輕盈、充滿自然觸感的場景，例如水、樹葉、風等。

《臥虎藏龍》試圖召喚武俠片的歷史，並創造一塊新興的主流華語電影市場。這部電影之後，開始有很多誘因重新製作、發行華語電影，而且不只是為了參加國際影展。²⁰《臥虎藏龍》參照了過去的電影，因此開啟一座過去大眾不熟悉的歷史資料庫，從這層意義來看，《臥虎藏龍》的意義非比尋常。這個電影類型本身已經重新修改，採取較為主流、正常化的節奏。但是，要使武俠片在國際上受到歡迎，這條路顯然並不好走，因為華人觀眾和評論者有時會嘲笑電影中為了妥協而導致的一些後果，比如語言和口音。對非華人觀眾而言，由於配有字幕，因此演員的口音和方言並不重要，重要的是角色說和做了什麼。但是，不同演員使用的語言和口音卻有一些細微的差別，這些部分有時超出了原本的預期之外。

當編劇夏慕斯聽到俞秀蓮（楊紫瓊飾演的俠女）呆板、誇張的說話方式，他跑去質問李安，但李安不服氣地爭辯：「我們中國人就是這樣

講話的。」夏慕斯則反駁他的說法，認為這部電影一開始就注定失敗，因為俞秀蓮的說話方式將會成為一個笑柄。但是，對李安而言，俞秀蓮是一個倍受禮教束縛的中年未婚女子，又是一個擁有專業技能的護衛，她尊崇儒家的教導，將自己對愛情的渴望昇華為對劍器本身的嚮往。她的一切說話方式、行為舉止、衣著、動作、態度都應該要受到儒家理想中的「禮教」約束。俞秀蓮也相信，驕縱又野蠻的玉嬌龍應該要明白她的立場，追隨長者的教訓。李安說：「中國人很能理解、接受這種傳統價值。」然而，俞秀蓮的台詞聽起來像是由一個極右派頑固份子的口中說出來的，李安開始覺得不安，想更改俞秀蓮的台詞。最後，李安要求夏慕斯重寫所有俞秀蓮的對白，加入美國偵探電影和通俗劇的元素，使這個角色更自然、更容易讓西方觀眾理解。²¹

夏慕斯亦負責編寫沙漠中的愛情這個重要場景，而且要考慮到沙漠中的流星這類具異國情調的景色。這一回，換成土匪羅小虎的語言有問題。電影上映後，亞洲的觀眾頻頻抱怨羅小虎（張震飾演），覺得他的說話方式聽起來太現代，而他的措辭和絕對錯不了的台灣口音與那個年代和西域的場景設定也不相符。羅小虎和玉嬌龍之間的愛情有一種神話、幻想的特質，兩人的熱烈感情完全不同於玉嬌龍在城裡的生活，也違背了儒家的禮教。有些觀者會認為，這段如夢似幻的插曲背叛了中國武俠的精神。但是，這種調性上的變化與玉嬌龍內心的渴望相符，部分是來自於她閱讀和理解的武俠世界。總體而言，李安早就決定他會調整、修改若干武俠片的傳統，以符合外語史詩電影的條件。部分華語影評人和觀眾認為，這樣的修改過於大膽，直接刪去了某些他們認為屬於武俠片古典本質的風格和元素。²²

在電影配樂上，李安的操作是以戲劇性和情緒衝擊為主。傳統中國武俠電影造成了兩極化的評論，部分原因便是一成不變的配音方式，它會抹除語言、口音的細微差別和聲音設計，使武俠片感覺上有些粗糙。這種配音方式的出現可追溯至張徹；1960年代初期，他說服邵式片廠以不同步錄音的方式拍攝武打場景，認為這樣可以提升畫面上的動作效果。不同步錄音使得武打動作更具發揮空間，也讓選角更具彈性，可使

用粵語演員，再配音成為國語發音，這種影片成了邵式片廠的主要產品。為尋求經濟效益，邵式片廠答應了張徹的要求，讓他全權負責管理配音部分。²³從此以後，配音和字幕就成為華語電影、電視不可缺少的部分。²⁴雖然成功擴展市場範圍，但也造成做假的感覺，甚至給人劣質的印象，使得武俠片（至少）在西方成為邪典電影的類型之一。

李安摒棄了邵式、嘉禾那種片廠味道濃厚的電影，拒絕把演員當成活動式假人，只是利用他們的表演，再配上標準國語。因此，他不願為了口音是否正確而使用配音，他解釋：

一開始，因發行的方便，我就打定主意用國語發音。雖然明知周潤發、楊紫瓊的發音帶有廣東腔。……憑良心講，周潤發在片中的國語講得比陳水扁、比董建華、比江澤民都好，我覺得他的國語百分之九十是沒問題的。楊紫瓊的發音及腔調是有問題。但我覺得聲音本質能夠傳達的情緒比聽配音的標準國語要感動人，所以我還是割捨不下，保留原音。²⁵

李安一心想以「寫實主義」為優先考量，想帶出角色最真實的樣貌，但是華人的耳朵無法適應演員原本的聲音。值得一提的是，李安對語言政治的詮釋是從多元文化的角度切入；他把語言視為華人文化多元化後的真實反映，廣涉世界上各個有華人存在的角落，而非獨尊某一種典雅、崇高的中心，如北京或台北。比起《英雄》中，張藝謀小心翼翼地抹去港星張曼玉、梁朝偉的廣東口音，配上標準普通話，李安對語言政治的看法展現了拒絕單一語言實踐的態度。

李安對華人語言系統的看法正好與他的野心不謀而合——他企圖將一個外來、中國的電影類型整合進入全球的娛樂產業之中。這種行為不只像煉金術或東西方文化的混合，還包含一種更大的視野，超越了「給予與接受」（李安語），也包括重拍中國電影、重新塑造觀眾對中國電影的接受和反應。在李安的回憶錄《十年一覺電影夢》中，他質疑東西方電影的二元對立，認為好萊塢電影不只是流行娛樂，華語電影也不只是

適合參加影展的藝術電影。李安說明，為了支撐龐大的發行市場網絡，好萊塢電影確實必須保持流行文化的全球流通。然而，這並不代表好萊塢製片只能製作出用過即丟的流行娛樂商品，非好萊塢電影也不表示只能被隔絕在全球市場之外。但是，亞洲的製片人似乎一直這麼認為。因此，各國電影產業和好萊塢之外的導演紛紛從大型商業製作退位，將自己的職業生涯奉獻給影展和藝術電影。他們能想像到的最高成就不外乎是坎城金棕櫚、威尼斯影展金熊獎、金馬獎等國內外主流影展的獎項。

李安認為這種分界已經根深柢固，更主宰了許多國家的電影製片政策，正如過去二十年間，華語電影的兩波電影新浪潮（中國大陸的第五代電影和台灣新電影）。不為美國市場拍片的導演認為自己「不適合」追求通俗電影類型，也認為自己不得不拍適合參展的藝術電影。此現象造成兩種結果：在全球網絡中，好萊塢的公式電影不斷增加繁衍、互相模仿；有特色的聲音和新題材卻無法在美國電影產業中發聲。正因為如此，藝術和商業之間的分歧日漸擴大。

李安這種對電影產業的看法，主要來自對多元文化的了解，並從中培養出獨立的思考和信念。他認為自己不只在好萊塢的製片模式中保有獨立性，也不受任何單一類型、風格、主題、甚至是語言所囿。不同於一些必須在好萊塢製作和獨立小成本電影之間轉換的導演（例如王穎），李安喜歡異質類型之間的碰撞，以創造出更具挑戰性、更精緻的票房大片（如《綠巨人浩克》），或是讓人腎上腺素激增的靈性藝術片《臥虎藏龍》，兩部片同樣都受到主流電影院的歡迎。過去，李安的外來者身分可能是一個沉重的負擔，如今卻變成他盡心維護的東西。他刻意小心維持著中國人的本分，從未申請成為美國公民，這麼做的目的是為了撐開一個空間，使人重新思考、扭轉美國的主流文化形式。李安深思熟慮、別具野心，一方面小心避免捲入好萊塢系統之中，一方面也不浪費任何工作機會。最好的方法，便是借用好萊塢發行系統的力量，製作「真正的亞洲電影」。

「好萊塢投資？不是那回事。」

這句話出自李安的回憶錄其中一段（381頁），這表示，《臥虎藏龍》是一個製作方和發行方給混為一談的特殊案例。即便到現在，一般仍認為此片是和好萊塢共同製作的混種電影，或是一部好萊塢版本的經典武俠片（逆轉了亞洲總是向好萊塢取經或偷師的模式）。²⁶精緻的數位特效、獲獎無數的成果，特別是受到西方觀眾歡迎的程度，都被認為是美國出品的記號，但這種成見會使電影本身的訊息與市場行銷混為一談。在無懈可擊的製作水準和仔細的劇本寫作之外，本片被蓋上大型公司商標，例如哥倫比亞公司亞洲部、索尼經典公司等，從海報、原聲帶到其他宣傳品，都明顯地展示哥倫比亞和其他好萊塢名牌的商標。在澳洲，哥倫比亞更大力推銷亞洲電影，製作了「絲綢之幕」（silk screen）系列，囊括張藝謀的《一個都不能少》、《我的父親母親》（皆為1999年出品）、徐克的《順流逆流》（2000），以及《臥虎藏龍》。儘管這些電影來自不同地區，但都給包裝成好萊塢電影，發行到市場上。

正因如此，外界很容易認為《臥虎藏龍》是一部好萊塢製作的電影。但是，宣傳和發行並不同於籌拍、製作階段使用的資金。這些錯誤的假設不只證明了大眾對好萊塢電影、流行文化形式的單一想像，也暴露出華人對世界如何看待華語電影缺乏自信的情況。

我們必須承認《臥虎藏龍》不是一部普通的華語電影，但就本片的資金而言，它確確實實是一個由華人主導的計劃。此片的製作預算出乎意料地少，只有1,500萬美元（李安下一部電影《綠巨人浩克》的十分之一）和索尼經典投入的幾百萬行銷資金。²⁷《臥虎藏龍》不論是在構思、尋找資金、擔保借錢階段，都和好萊塢或美國無關。所有的投資風險一開始都是由李安、徐立功（縱橫國際影視公司）和江志強（香港安樂影業）三人共同承擔。這些核心角色對此片的主要市場都深具信心，包括中國大陸／香港、台灣、北美。本片得以開拍，須歸功於兩件事情：一是江志強安排好完工保證事宜，確保萬一計劃中斷，仍能記帳存款；另一方面是銀行、保險公司願意作保。完片保證金（completion

bond) 是新近在亞洲電影出現的一種製作方式，由於李安本身的資歷和與發行公司斡旋的手段，《臥虎藏龍》得以用這種方式找到資金。在這一點上，本片確實是依靠好萊塢，但也不完全如此，因為好萊塢只是買家，不是一開始就參與計劃的賣家。《臥虎藏龍》是索尼哥倫比亞公司添購的產品，他們並非生產者。這些發行商們承諾會買下影片完成之後的「放映版權」(negative pickup)，同意在接下來數年將影片發行到特定市場上。此片的買家多為主流片商的地區附屬公司，比如索尼經典公司負責北美地區、哥倫比亞公司亞洲部負責亞洲地區、華納公司則負責法國地區。

整個過程展現出好萊塢片商在國際發行市場上佔有舉足輕重的地位，而事實上，這些片商也會寄望非好萊塢電影帶來的利潤。他們可能不會願意在電影前製階段就冒險投資，但可以承諾在影片完成後負責發行，願意投入大筆資金，進行沖印、宣傳廣告和為奧斯卡進行宣傳拉票。這提醒了我們好萊塢大型製作和娛樂電影之間的區別，因為好萊塢電影和通俗娛樂電影實在太容易混為一談，也因為觀眾對好萊塢電影的想像總是局限於流行大眾。不過，好萊塢發行商也樂見這種既定的想像，他們希望消費者認為只有好萊塢能夠掌握大型製作的訣竅。即使是在電影產業較發達的地區，如香港或印度孟買，這種模糊的想像仍然存在。索尼經典公司和其他發行商選擇了《臥虎藏龍》，獲得極高的回收：此片光是票房就淨收1億2,800萬美元，再加上8,540萬的海外利潤。²⁸在美國，《臥虎藏龍》上映了十五週，其中十三週均位於票房排行榜前十名，²⁹此片成為史上最賺錢的外語電影。關於好萊塢製作和大眾流行、商業娛樂之間的關係，就先談到這裡為止。

敘事結構

此片另一個受關注的焦點是影片的敘事結構。《臥虎藏龍》調整了若干好萊塢慣常使用的敘事步調和動機，使得影片比較不接近所謂的動

作片，在影片開頭和結束時都非常安靜，與一般動作片前後常出現的爆破場景不同。李安讓觀眾等待了16分鐘，才出現一場追逐蒙面黑衣人的刺激場景（第3場戲，參照本章末的分場表）。電影開始的15分鐘之內，影片充斥著大量對白，交代一個雲遊四方的江湖中人，想要交出配劍，離開江湖恩怨。這個開場相當平靜，李慕白和俞秀蓮小聲地交談，暗示了整部電影的基調。同樣地，《臥虎藏龍》的結尾也出奇地平淡，碧眼狐狸在短短幾秒鐘內就身亡了。李慕白為了復仇終於殺死碧眼狐狸，這一幕卻呈現了一種反高潮，缺乏香港動作片中常見的「高潮迭起的結局」。³⁰最後，李慕白的死亡佔據了舞台中心，而俞秀蓮和玉嬌龍之間的友誼也不復存在。不論從武俠片或動作片的標準來看，《臥虎藏龍》的開頭和結尾都非常平淡無奇。

李安並非不重視敘事步調，畢竟他不是胡金銓，無法像《俠女》那樣可以在一小時後才出現重大的劇情轉折。不過作為一部武俠片，《臥虎藏龍》一直被認為、也被批評為是一部相當緩慢的電影。和香港電影中那種狂暴、飛快的步調相比，《臥虎藏龍》安靜得宛如葬禮。第二次打鬥直到第9場戲（影片36分左右）才出現：在衙門當差的蔡捕頭欲捉拿碧眼狐狸，下場卻落得十分殘忍血腥。碧眼狐狸就藏身在玉府，多年來一直擔任玉嬌龍的師娘，相當令人震驚，而鄭佩佩兇猛、殘酷的扮相也讓人非常驚訝。對熟悉胡金銓《大醉俠》及其他1960年代邵氏電影的觀眾而言，在那個年代的武俠片中，鄭佩佩代表了正義俠女的典型。因此，請她來飾演這個角色深具啟發效果，演員和角色代表的意義相互融合，兩者都意味著令人敬重、生畏的傳統都注定要老去。這場戲揭示出主要的衝突和劇情轉捩點，之後，影片將近一小時都沒有動作場面。但接下來的第12場戲相當重要，即李慕白和玉嬌龍之間一場發生在夜晚的短暫交手。李慕白教訓了她一頓，並透露想收她做徒弟的心意。在這場戲和下一場戲中，李慕白和碧眼狐狸的角色確立了一種平行關係，他們分別扮演玉嬌龍的師父和師娘。我們可以在師徒的關係之中看到一種帶有情色意味的服從，例如玉嬌龍談及在修練功夫上早已超越師父時，她跪在碧眼狐狸腳下的姿態（第13場戲），而後來玉嬌龍被僅持一

根樹枝的李慕白打敗，她憤而對李慕白的門派出言不遜。李慕白和碧眼狐狸的行為讓人更加仔細玩味「教訓」的意義（第12場戲），它可以是一種啟蒙，同時也可以是一種痛苦的懲罰。

沙漠中的回溯場景（第16場戲）則充滿了動作，這些動作與其說是展現武術，不如說是一種求愛。這場戲展演了兩人之間的親密，使他們之間的感情更加炙熱燃燒，也賦予打鬥情色意涵，成為愛情的前戲。這場戲解釋了玉嬌龍為何一直對江湖世界抱持浪漫的幻想，在那個世界裡，帶劍的人們講求義氣和信用，自由行走於江湖之上。羅小虎告訴了她關於一個孝順兒子的故事：為了救贖父親，這個兒子犧牲自己的生命，一切講求的是「心誠則靈」。但是，這些愛情元素轉化了玉嬌龍對於「江湖」的理解，並使之愈來愈走向極端。在純正的武俠類型片中，帶有情色意涵的武術這件事具有爭議。或許正因為玉嬌龍的武功中帶有不純正的面向，才吸引了李慕白的注意。

影片最讓人震驚的，乃是連續三場一氣呵成的精彩武打戲（第23、24、25場戲）。這幾場武打戲的成功之處在於，每一場都發生在完全不同的狀況和情緒之下，卻接二連三地發生，累積出非常棒的效果。第一場戲大膽地嘲弄了武俠片的典型角色：故作正經的禮節、一長串的綽號、出招時又喃喃地背誦招式；例如背景中有個強壯的男人，搖晃著手中的塑膠棒槌，如同擎著一根權杖。這場戲直接挪用了胡金銓電影中常發生的客棧決戰場景（如《大醉俠》和《龍門客棧》）。一些特殊的道具（如酒桶、錢幣、紙傘）或場景設定，例如屋頂上的橫梁、懸吊的燈、欄杆、樓梯等等，都被用做襯托靈敏矯捷的身手和高超功夫技巧的道具。一輪又一輪的挑戰，武功交鋒就像是一場遊戲，輕盈的動作、幽默的嘲諷則大量來自京劇中的雜耍。玉嬌龍不像以前的俠女那麼自制（如鄭佩佩、徐楓），她完全耽溺在自己精采絕倫的高超武藝之中。她離開之後，影片還特別呈現一幽默輕快的橋段：一位姓魯的可憐傢伙被打得遍體鱗傷，俞秀蓮則淡淡說出，玉嬌龍的未婚夫也姓魯。

短暫的過場之後，緊接一場重要的戲是俞秀蓮和玉嬌龍之間的決鬥。在俞秀蓮的宅邸內，兩個俠女之間的背叛與決裂強化了這場掏心掏

肺、竭盡全力的打鬥，而這場打鬥底下的潛在情緒是椎心痛苦。還記得兩個人第一次見面時，玉嬌龍如何親暱地稱呼俞秀蓮為姊姊，但兩人之間的友誼已然變質。「嬌龍」意味著「一條被慣壞的龍」，她故意違逆家族的傳統禮節和江湖規矩，而俞秀蓮要求她為此付出代價。俞秀蓮不像客棧那個男人會故意配備嚇唬人的兵器，而是拼命地想舉起一把極為沉重的長戟，強大的重擊使兵器瞬間粉碎。本片的配樂是由譚盾編寫製作，密集的鼓聲表現出情緒張力，完全不同於剛才的客棧場景。最後，李慕白介入兩人之間的決鬥，也因而開啟了另一場武打戲。這裡，鏡頭深入竹林、湖邊，配樂又再次轉變，李慕白和玉嬌龍之間的關係也愈來愈撲朔迷離，場景和音樂都別具象徵意義，如同那場沙漠中的記憶回溯。李慕白提議收她為徒，不只是想要馴服她，也帶有引誘的意味。他說要教她心訣，但當他把手指點向玉嬌龍的雙眼之間、企圖緩和她的情緒時，男女間的情慾張力不言而喻。師徒關係很快轉變成一場引誘的遊戲，正如前面一場戲中，玉嬌龍痛苦地大喊道：「武當山是酒館娼寮，我不稀罕！」（第12場戲）

這三場武打戲成功地貫串起來，很快地提升了能量，從第一場戲開始漸漸加速，至第3場戲，構成結局前的戲劇高潮。在這幾場戲中，衝突雖然尚未解決，卻成功改變了武俠片的步調，也重新闡述了真正的風格和重要性：透過具有表現性的電影語言，揭示人與人之間的複雜關係，表現出武俠片不只是致命武器、或者拚得你死我活的復仇大戲。這三場打鬥戲的呈現代表了1960、70年代的武俠電影風格，以及永恆、神祕的道教。在這個故事之中，武術反應出的是人的傲慢、醜陋及渴望，這解釋了為什麼碧眼狐狸最終的遺言反而像是一種懺悔。接續發生的打鬥場景彌補了之前漫長的等待，並為最後開放式、浪漫的結尾預先做好準備。如此的安排也符合李安慣常使用的戲劇節奏：「壓抑—釋放；壓抑—加速。」³¹他認為，武術的形式使「束縛、愉悅等抽象的東西具體化」。³²同樣的模式也應用在改編自珍·奧斯汀（Jane Austen）小說的《理性與感性》、描述美國內戰的《與魔鬼共騎》，以及背景設定在1970年代康乃狄克州的家庭通俗劇《冰風暴》。當類型轉換成武俠

片，這種模式反而更加顯著，強調了過去遭忽略的結構特色和可能性。

結尾：信則靈

《臥虎藏龍》的結尾開啟了多重的詮釋空間。影片最後，玉嬌龍是否逃脫了儒家傳統禮教、義務的束縛，並以一種帶著悲涼的姿態獲得自由？如果是，那麼這就是一個肯定的結尾，將她最後的一躍看成個人主義、女性特質的勝利，也代表年輕的自我主張。或許這有點像是《陌路狂花》（*Thelma and Louise*, 1991）的「快樂」結局，很多女性觀眾都非常喜歡這樣的結尾。

另一種不同的閱讀方法是將此結尾視為一則正面的國族寓言。台灣的獨派觀眾找到了一個政治性的視角，認為這表示玉嬌龍拒絕屈服於更大的中國社群。此種看法認為，無論是回北京成親或留在武當山、維持傳統，玉嬌龍都不願意，她寧願否定自己的存在，也不願重新回到祖國的懷抱中。不論是哪一種讀法，她輕盈的一躍都可以解讀為對任何父權、國族責任的悍然拒絕。

然而，這種樂觀的看法忽略了玉嬌龍明顯流露出的懊悔，因為她太晚回到洞穴中，已經無法救回李慕白。她對俞秀蓮低頭，準備好接受最後的懲罰。在整個劇本中，這個部分是較弱的地方，因為使玉嬌龍懊改的動機不夠有說服力，唯一的理由是碧眼狐狸死去之前，坦承自己嫉妒玉嬌龍，非常想要她的性命。碧眼狐狸說：「你知道什麼叫毒？一個八歲的孩子就有這樣的心機，這就是毒！嬌龍，我唯一的親，我唯一的仇。」（參照本章末的分場表，第28場戲）李慕白之前也用過「毒」來形容玉嬌龍，毒龍這個隱喻彷彿魔咒，籠罩著玉嬌龍身邊的人。玉嬌龍問李慕白：「你要我？還是要劍？」碧眼狐狸和李慕白都是修行之人，但他們都無法制伏玉嬌龍，而玉嬌龍本身也有一種強大的魔力，一種無法馴服的任性、熱情和野性，既吸引人又具有毀滅性。在影片最後，這樣的特質究竟有沒有留存在她身上，是一個曖昧難解的問題。

玉嬌龍最後的一躍也可以視為一種儒家式的徹底犧牲：為了贖罪，彌補她對李慕白、俞秀蓮和自己的父母犯下的過錯。她對俞秀蓮說：「相信我，妳們曾經救了我一命，讓我幫他（李慕白）吧。」如果是一部結局歡樂的電影，這個角色會怎麼做？而觀眾對娛樂電影的期待又是什麼？很顯然地，玉嬌龍在這裡的任務是要趕去尋找解藥，為李慕白解碧眼狐狸下的毒。但從更大的救贖、玉嬌龍的錯誤行徑等觀點來看，她沒能趕上、無法成功救援李慕白這件事意味著什麼？趕上救援有這麼重要嗎？「危機當頭，英雄即時出現」是好萊塢電影常出現的戲碼。英雄的成就和圓滿大結局似乎不可或缺，但李安此處的做法是，先提供這種可能性，但隨即推翻，好像在對觀眾說：我們都知道這種老梗了不是嗎？是不是應該要試試不一樣的？此外，這裡也有世代交替循環的意味：碧眼狐狸之前殺了李慕白的師父和俞秀蓮的未婚夫，李慕白為復仇殺了碧眼狐狸，然後玉嬌龍再藉著太晚送回解藥，間接「殺了」李慕白。碧眼狐狸和玉嬌龍聯手，從俞秀蓮身邊多次奪走情人，不只是一、兩次，而是三次：一次是未婚夫，第二次是李慕白中了碧眼狐狸的毒針，第三次是玉嬌龍的姍姍來遲。玉嬌龍必須彌補某些事，如果她有意識到自己在這一連串事件中該負的責任。

不論是在儒家意涵或敘事層次上，馴服、順從的主題都一再出現。玉嬌龍的一躍帶有倫理意義上的報應的意味，如同將自己獻祭給儒家的秩序、威權和義務之神。玉嬌龍的死亡平息了一切，平息了她之前的魯莽造成的大騷動。在這種儒家式的閱讀中，玉嬌龍的一躍非常正面，代表子女對長輩的虔心孝行，就像小虎說的傳說中的孝子。玉嬌龍學到她人生中的一課，這便是某些抱持懷疑論的女性主義者理解這部電影結尾的方式，但另一方面也意味著，父權思想的電影導演最終仍消除了高傲、任性的女人。

但是，若我們認為主流敘事底下的教條就是儒家思想，又會產生一種不平衡。影片先讓觀眾看到一種「危機當頭，英雄即時出現」的可能性，只是最後沒有成功，但是否可能有第二次機會，讓這對年輕的戀人逃離責任、擁有嶄新的未來？故事最後並沒有這樣發展，那麼，觀眾又

該如何看待玉嬌龍最後的一躍？如果玉嬌龍死了，充其量只是一個苦樂參半的結局；若她的行為可以理解為自殺，那麼就像上述的正面道德意義一樣，又回復到原本的儒家秩序。或許，她的行為是一種犧牲，同時也代表虧欠傳統責任義務的報應，代表贖罪和原諒。又或者，可以牽強地將她的姿態解釋成一種飛翔，而非墜落，因為整部影片都在描述她如何渴望提升自己的武功境界。她奇蹟般地倖存下來，實現了小虎之前說的傳奇故事：「他跳下來了，可是他沒有死，甚至沒有受傷。他飛走了，飛得遠遠的，後來再也沒有回來。」

這是我們在銀幕上確實看到的內容。畫面上如夢似幻，像一幅畫般，她墜下的姿態又有一種抒情韻味，應驗了那句「心誠則靈」。這便是本片的道德教訓，沒有什麼比道德教訓更儒式了。道德家告訴我們，要相信別人告訴你的教訓，並接受眼前的一切事物，如果我們接受相信這一切，就會達到最完美的境界。玉嬌龍輕輕飛起，飛往只有她自己知道的一條道路；只要人們認為她最後會墜落到雲端之下的山壁上，摔得粉身碎骨，《臥虎藏龍》的結尾就可以看作犧牲，具有悲劇性。不過接下來將看到，王度廬的原著小說中並沒有這種意涵，相反地，他採取的是另一條路徑。不過就像所有的武俠類型片，李安的電影也展現了另一種可能性，重力和山壁可以不存在，變成更輕盈的物質。最重要的是，這樣的結局亦隱含了一種歷史的跳躍，因為它讓人回想起1920年代的武俠神怪片。云古認為，默片《紅英》（1929）中的「雲之女神」正好和李安的玉嬌龍不謀而合：「這一躍進入了一個新次元，或者一種電影空間，賦予她匠心獨具的特質，成為雌雄同體的天使，也轉換了她的社會和性別認同。」³³《臥虎藏龍》的結尾結合了浪漫愛情故事、武俠世界的殘忍和人性失敗的可能，反映李安的奇蹟式註解。

援引王度廬

王度廬是一位出身中國北方，活躍於1930、40年代的小說家。他

二十幾歲時就已經是「鴛鴦蝴蝶派」的知名小說家，熟知奇情小說的書寫。³⁴根據研究武俠史的歷史學家，1930年代時，王度廬「突然轉向」，開始熱衷於武俠小說，為原本陽剛、無情的武俠小說類型注入一股浪漫、軟調、悲劇性的氣息。因此，在武俠小說的歷史中，王度廬創造了一種次文類，我們稱之為「悲劇俠情」。³⁵

王度廬的寫作風格其實充滿矛盾和詮釋的空間，他的故事結構較為鬆散、冗長，是一種江湖浪遊英雄小說的典型。他喜歡在敘事中插入大量的回憶片段，打破流暢的故事，刻意製造一種迴旋的敘事結構，但是他使用的語言又非常簡潔，並佐以道地的北京方言。³⁶這樣的語言使得故事更容易閱讀和理解，適合以連環小說的形式在報紙上連載，具有高度商業性質。王度廬也以豐富的人物性格著稱，擅長深刻描寫男女主角的心理特質。此外，他也利用虛構神話作為背景設定，浪漫化山水風景的描寫，使其與江湖上的陰謀產生相互關聯，將「江與湖」比為道德的邊界。³⁷不同於同時代的其他小說家，王度廬走的是由話本演變而來的「公案小說」一派，因此，他的武俠故事並不特別著重於展現高超本領和超凡力量，其中卻隱含著倫理的面向：英雄的定義並非是為了炫技或競爭，而是使用武術來保家衛國的人。這類英雄通常是領袖或護衛，就像《臥虎藏龍》中的俞秀蓮一樣。王度廬用「江湖」（表示浪遊武士的興衰榮枯）和「綠林」（意指強盜流氓群聚之地）來取代所謂的「武林」（有武術領域之意），表示比起正規的武藝競爭，他比較喜歡浪遊四方的法外之徒。就一般的武俠小說敘事而言，王度廬的風格相當內省。故事中會有許多討論的片段，例如在《臥虎藏龍》中，角色會討論江湖生活的好壞與代價。這些片段隱含著自我反省的態度，江湖人士會對自己的角色提出質疑，有時視之為身不由己，擴大來看，也對武俠小說的價值提出疑問。另一部改編自王度廬小說的電影是張徹的《斷腸劍》（1967），其中也充斥著大量關於江湖生活的插曲。此外，王度廬的小說還會描寫到京劇中的喜劇角色，為他具悲情色彩的大眾小說增添幽默感和喜劇效果。³⁸

在王度廬的五部曲史詩（1935年的連載）第四冊《臥虎藏龍》裡，

玉嬌龍和羅小虎是最主要的角色，全篇的敘事者則是劉泰保，但此人僅只是象徵性地出現在電影中。比起小說，電影大幅刪減對羅小虎的描寫，這或許解釋了一些觀眾對於電影中小虎一角的批評。相反地，小說中兩個較次要的角色，即劍俠李慕白和鏢頭俞秀蓮，則提昇到了主角的位置（李慕白和俞秀蓮是前面幾冊的主要角色）。這樣的調整大幅影響了選角的考量。為使此片能順利行銷全球（特別是美國市場）、催化票房效益，必須選擇觀眾熟悉的面孔。那時候，周潤發已經演過三部美國主流電影，分別是《替身殺手》（*The Replacement Killers*, 1998）、《魔鬼英豪》（*The Corruptor*, 1999）和《安娜與國王》（*Anna and the King*, 1999）。而楊紫瓊則以007系列電影《明日帝國》（*Tomorrow Never Dies*, 1997）中身負重任的龐德女郎一角，讓觀眾留下深刻的印象。對於華人觀眾而言，這兩個角色早已遠遠超過所謂的熟面孔。夏慕斯和李安提及，北京機場甚至必須關閉四十五分鐘，好讓移民署員工迎接周潤發並索取簽名。³⁹

另一方面，李安組織角色的雙重性，安排兩組迥然不同的性格作為對照：中年／青年、節制／熱情、傳統／現代、深思熟慮／衝動急躁等，而這樣的對照也簡化角色內在的困境，使整部電影的主題架構更容易讓全世界觀眾理解。這些主題都連結至個人主義的意識型態、對社會和家庭的責任，以及社會階層與規範。這樣的思考方式突顯出李安的儒家思想主題，特別是屈服於威權的議題，以及製作出一個符合全球媒體和商品需求的公式。上述二元化的對立和結構上的簡化原本就隱而未顯，在王度廬的原著故事中更不容易看出來。但對熟悉武俠小說的讀者而言，這種商品公式卻顯而易見：角色的個性特徵和目的（在王度廬的故事中還涉及愛情故事）一開始就清楚地確立出來，並隨著故事開展不斷強化。但有些角色在追求目標的過程中，會因為經歷考驗而有所改變，因此這樣的故事又結合了角色的「彈性」。

王度廬運用大量的回溯片段來填補每個角色的過去，而一旦改編成大銀幕作品，這些複雜的部分必須適當刪減，好讓主題清楚聚焦。描寫玉嬌龍這個角色時，王度廬不斷重複刻劃她內心的掙扎，並強調她個性

中的矛盾。但在電影裡，玉嬌龍的心理深度大幅縮減，只有一處例外：玉嬌龍坦承她知道自己的力量遠勝碧眼狐狸時，內心感到非常害怕，而在影片大部分的段落裡，玉嬌龍都相當衝動、缺乏自省能力。這也反映在飾演此角的章子怡的形象特質上，她的魅力多是來自身體和外表，不若老演員的複雜微妙。王度廬的原著小說中，玉嬌龍面臨進退兩難：她掙扎於自己和愛人小虎的階級差距，以及追求浪漫武俠世界和盡為人子女義務的衝突之中。因此，小說中會出現大量玉嬌龍真實的內在自我對話，幾乎徘徊在崩潰邊緣。電影和小說之間的差異或許可以說明，李安為何在電影結尾突然改變強調的重點。

原著小說的結尾其實是玉嬌龍為了與愛人小虎短暫相聚，而假裝自殺。在山上小屋一夜纏綿之後，玉嬌龍並沒有快快樂樂地跟小虎一起出走，而是獨自消失，遠離所有的義務和責任。⁴⁰對她的父母來說，她形同死亡；對小虎而言，她實踐了重新相聚的承諾，即使只有短短的一夜。之後，一如武俠小說形式的慣例，王度廬在最後額外增加一段終語，直接向讀者說明。他寫道：

《臥虎藏龍》寫至此處，作者應當擱筆了。聰明的讀者應該知道：昨天在廬舍中同圓好夢的那一男一女是誰，也應知道他們為什麼要分散而不能長聚。從此羅小虎時時回憶著，這一段夢境一般的綺麗溫柔；住在這裡，心灰意懶，不作事，更不鬥氣橫行，他竟成了一個廬中高「臥」的隱者。至於玉嬌龍既難忘愛人的癡情，又不能不守母親未歿之時的遺言。總之，她雖已走出了侯門，究竟是侯門之女；羅小虎雖久已改了盜行，可到底還是強盜出身，她決不能作強盜的妻子。所以來此一會，綺夢重溫，酬情盡義，但又不敢留戀；次日便決然而去，如神龍之尾，不知「藏」往何處去了。⁴¹

小說最終，作者全面揭示了之前以侷限視角描述的事件真正全貌。這是中文武俠小說慣常使用的典型手法，作為一種大眾流行小說形式，

敘述常常在描述和動作、討論和說明之間來回切換。這對武俠小說類型來說是很普遍的現象，例如1970年代邵氏的劍俠電影，故事一開始都會以很正式的方式介紹角色的特質、性格和背景，通常採用說明式的標題，並配合作者念誦開場序言的旁白，以確保讀者都能完全掌握訊息。

但是，李安認為這樣的敘事結構有缺陷、太過老舊，因此很可能不適用於習慣現代藝術電影的觀眾。他捨棄了原著小說中多餘、輪流說明的部分，取而代之的是，玉嬌龍被賦予一種自覺、（可能是）犧牲的層次，這種深度此前並不曾出現在她身上。透過將自己從懸崖上拋擲而下，她展現了全新的成熟度，更適合成為真正俠女的她。不論玉嬌龍是否死亡，她都犧牲了自己，也在犧牲中實踐了承諾——奇妙地以更多曲折、轉圜、岔題、修正，儒化了原著故事。

或許正因為有這樣模稜兩可的結局，這部電影因此滿足了一些藝術電影觀眾的期待。開放式結局的曖昧難解是藝術電影敘事的常見手法，但這樣的結局仍然隱含一個情緒的出口，因為主角為自己的心理困境找到了一種理解方式和解答。比起王度廬的原著，電影的結局毋寧更具教化意義。諷刺的是，比起電影中由章子怡扮演的恣意妄為、製造麻煩的玉嬌龍，王度廬書中的玉嬌龍遠比前者更明白自己的困境。

抽象化與儒化

《臥虎藏龍》融合傳統與創新，以擁有優雅的古典風格而自豪；它掌握到外在場景和心理狀態之間的關係，出乎意料流暢地融合了武俠和戲劇、動作和情緒。竹林一景是很好的例子，此景既挪用了胡金銓《俠女》中的經典場景，也提升了胡金銓稍嫌不完美的剪輯，以表現竹梢上決定性的決鬥場景。此處可能亦間接引用了黑澤明《羅生門》（1950）中，宮川一夫跳動和晃動的攝影技巧。《臥虎藏龍》中，玉嬌龍都是輕輕地向上浮起，而俞秀蓮和李慕白都抓住她的腳踝，企圖把她拉回地面；例如在第一場兩人打鬥的戲中，俞秀蓮大叫著：「給我下來！」整

體而言，這部電影有一股向上的強勁力道，在竹林場景時到達最高點，並再一次神化了玉嬌龍。

儒式的提問連結了我們對道德的理解。或許李安就像玉嬌龍，爬得太高，心思在雲端之中，如袁和平所說。李安企圖超越，因此他需要靈感，但作為道德家的李安，卻缺乏一種可辨識的風格。由於被強大的社會框架和敘事結構包圍，李安的熱情只能變得更加靜默。電影中的許多角色常被批評為一蹴而成、刻板的英雄（short-changing heroism），或是太過溫和、呆板、一本正經；他的角色很少有幽默感，就算偶爾賣弄幽默，也非常枯燥無味。⁴²李安最好笑的電影是艾瑪·湯普遜（Emma Thompson）編劇的英國古裝劇《理性與感性》。在李安的電影中，女人、女孩常常象徵失序的混亂狀態，例如《推手》中潑婦般的妻子，像個巫婆；《喜宴》中的蕙蕙擁有延續家族香火的珍貴本錢，得以介入快樂的男同性戀情侶之間，干涉他人戀情。而《飲食男女》中，搬到朱家隔壁、患有思鄉病的老婦也非常令人討厭，總是嘮嘮叨叨、又菸不離手，生活習慣相當差。儘管作品中暗藏對女性的偏見，但李安本身看來總是正直、熱情洋溢，不過有時顯得操之過急，甚至陰鬱、壓抑。不同於玉嬌龍，李安比較中規中矩、恰如其份。但拍攝《綠巨人浩克》時，李安一舉爆發，熱衷於種種形式上的瘋狂實驗，例如剪輯、平行畫面、黑暗主題等。但李安終究是一個想與觀眾溝通對話的導演，他凡事考慮觀眾，因此非常在意鏡頭選取和對話帶出的效果。除了《綠巨人浩克》，李安作品可能尚不足以挑戰電影圈中極具個人風格的胡金銓和王家衛（《東邪西毒》〔1999〕；《花樣年華》〔2000〕），甚至張藝謀《英雄》中大膽的循環式語言。但是，這幾位導演的影迷數量完全比不上李安。然而，這種商業上的效益可以解釋成是因為李安的美國經驗和訓練，才造成缺乏實驗性格、卻長於主流敘事的特性嗎？更廣泛地說，全球電影觀眾對武俠和亞洲電影的興趣越來越高，李安正巧搭上了順風車，不過當代觀眾對武俠的興趣爆炸性地提升，是否亦能歸功於他？

李安看似是個內向型的人，但其實是外向型的導演。身為導演，他富有龐大的野心，希望在所有競爭中取得一席之地，甚至超越自己。透

過每一幅新的畫面，他企圖重新塑造自己，無怪乎每拍完一部電影，他都需要一整年的時間休息。這相當值得讚賞，且令人雀躍，因為這代表李安對於電影的信念：不論對他自身或不斷增加的影迷而言，電影都是一個有改造能力的媒體。

總而言之，所謂的抽象化，我們可以說，玉嬌龍在影片結尾的一躍綜合了兩層意義的永垂不朽：在大眾文化中，英雄為了活著迎向另一段冒險旅程，總是一邊打倒反派惡棍和其他普通角色，並僥倖從危機中生存下來。而在另一種故事裡，英雄可能會因為某些無法抵抗的原因而死亡，成為一則傳奇故事，留在後人的心目中封為神話。後者的死亡比較像是生命中的福音，告訴你人可以超越死亡，告訴你死亡意義深遠、甚至美好。亞洲的大眾小說充滿這類浪漫化的結局（但日本小說中的殉情死亡則為例外）；相反地，西方的敘事通常將死亡定義成較為狹隘的悲劇，例如在一些民間傳說，如西部片、史詩或武俠故事裡，死亡的神聖氛圍通常會伴隨特定的畫面，卻不易看到明顯的宗教意義。

如同我們看到的，玉嬌龍的一躍可能是犧牲和逃逸，或者純粹是美學的轉化與實現。我們可以比較一下《臥虎藏龍》的最後一個畫面與其他兩個經典的飛行畫面：007系列電影《誰與爭鋒》（*Die Another Day*, 2002）開場的最後一個鏡頭裡，龐德從北韓大水壩的頂端一躍而下。他維持了好一段時間的自由落體狀態，最後終於成功脫離險境，保住一命，但還是被抓起來嚴刑拷問。在此，即使英雄受到折磨，但「英雄不死」仍是一個不變的定律。片頭的007標誌、不斷旋轉的女人影像和象徵男性陽具的蠍子，彷彿不變的真理一般，試煉龐德作為英雄的特權和永恆的吸引力。對英雄的崇拜保證了007將永生不滅，不只是一個角色或一種命題，而是只要資本能夠維持這種奇觀式的崇拜和視覺消費行為，整個系列電影都會在這個全球資本社會中存活下來。

另一個經典的飛行畫面出自羅蘭·約菲（Roland Joffé）的《教會》（*The Mission*, 1986）。影片最後，鏡頭以慢動作呈現十八世紀的南美洲，一位耶穌會傳教士被綁縛在十字架上，從大瀑布上墜落。神性的超越意義不言而喻，就在此時，傳教士發現，他在人世間為印地安原住民

付出的辛勞，在天堂裡獲得了回報。這個場景傳達出的神性並非來自流行文化商品一再循環出現的拜物習性，而是人間的犧牲行為能在天國獲得回報。這樣的思考邏輯並未將我們從死亡中拉回來，而是脫離死亡，在另一個世界獲得補償。

在死亡與超越之後，讓我們先回到人間，品嚐李安的另一場台北饗宴——極富戲劇性又精緻美味的《飲食男女》。

《飲食男女》

一個鰥夫與三個未出嫁的女兒同住在一幢偌大的房子裡。身為知名中餐大廚，父親堅持在每週日為家人準備一桌大餐，但家人相聚並非總是愉快。三姊妹其實相當厭倦每週的例行儀式，因為她們自己有其他更重要的事情，比如工作、談戀愛、上教會等等；不過三姊妹都很擔心父親，希望他能夠再婚。在這個屋簷下，每個人都盡力隱藏自己對於獨立的熱切渴望，因此家中瀰漫著一股難為情和愧疚的感覺。片名「飲食男女」是一句古老的中國諺語，意味著性就像吃飯一樣，是很自然的事情。

整體而言，《飲食男女》可以說是一種預告，能預見李安後續作品的形式，在這層意義上，這部片算是一部過渡的影片。雖然它屬於「父親三部曲」，但同時也有別於前面兩部片，告別了過去的形式和主題。前兩部曲分別是《推手》和《喜宴》，這兩部片中對話幾乎都是英文，但《飲食男女》的對話全是中文。紐約置換成台北，因此故事焦點也從不穩定的移民生活，轉移到繁榮的台北都會人生。李安亦將關注的焦點從父子關係轉換成父女關係。相較於前兩部曲中的多元混合文化，《飲食男女》中的中國傳統飲膳文化強調了固著的國族和階級設定。更重要的是，本片從獨立製片模式跨出一大步，成為更加洗練的商業片形式。也由於《喜宴》意外獲得了票房上的成功（為該年度最賺錢的電影），此片的製作水準因此遠遠超越了前面兩部電影。⁴³

李安把故事設定在台北和中華文化，將紐約故事轉化為更嫻熟、更親密的背景設定。他說過，這個時期對他來說是很重要的階段，因為他要以「華人導演」的身份立足於電影圈。⁴⁴因此，《飲食男女》可說是為之後《臥虎藏龍》的壯觀綜合呈現預做排練和準備。李安大膽地跨入熟悉的中華文化領域，因此本片也標誌了一個很重要的轉捩點。同時，李安為了全球觀眾重新塑造、累積這個文化領域，爾後一舉得到1994年奧斯卡金像獎最佳外語片提名。李安之前的電影裡常包含相互衝突的語言、文化、國族認同、不斷移轉的性傾向，以及文化融合的實踐過程。現在，李安在文化上和語言上都回到家庭領域，但製作的模式和規模已經變得更大、更具野心，也因此不像過去那麼令人熟悉。表面上看來，李安本身彷彿是從一小方移民天地中起家，而他現在對題材的選擇回到明確的「外國」領域，至少對他過去的影迷而言，那是較為陌生的題材。這樣的轉變與其說是矛盾，不如說是一種必經的過程。

在更具野心的作品形成之前，《飲食男女》可說是一個拓荒者，為李安之後的作品做準備。到了2000年，他以《臥虎藏龍》達成了壯觀的平衡。這兩部電影都展現了精心編織的多條敘事線和整體的表演呈現，也巧妙調合了情緒與動作，整合戲劇和武藝／廚藝。就像《臥虎藏龍》，《飲食男女》也調動了過去的電影資源做為範本，尤其是1950年代的電影。從回顧的角度，我們可以說《飲食男女》處於轉變、往前看的位置，但同時也是一部回到過去、懷舊的影片，重塑了1950年代中期的經典家庭通俗劇，更適合現代的觀看方式。

《飲食男女》作為拓荒者，意圖打破李安原先擅長的小型、獨立製片模式。根據李安的說法，最早期的兩部影片原本是為了華人觀眾量身訂做，而那是一個較小的市場。⁴⁵但由於李安在美國的基礎和台灣／中華的出身，《飲食男女》一開始就企圖瞄準全球觀眾。此片當時預計拍攝的時間是四十七個工作天，而《喜宴》大約用了二十六天，《推手》更只花了二十四天就拍完。⁴⁶《喜宴》的鉅額盈收為《飲食男女》鋪了路，預售時就相當順利，甚至在開拍之前就突破記錄。另一方面，李安也突破紐約移民的背景設定，這是一個很重要的區分和改變。在票房上

獲得廣泛成功之後，這樣作看似有些冒險，事實上卻減輕了一些壓力。李安並未跟隨觀眾的高度期待，繼續拍類似《喜宴》的作品，而是從種族、語言的種種跨文化議題，轉向一個文化內部的世界，處理性別、世代等不同面向。

《飲食男女》是第一部沒有原創劇本的電影，也是李安第一次在台灣拍攝的電影。同時，除了李安和夏慕斯原本的合作關係之外，這也是劇本創作過程首度納入了一位女性台灣劇作家——王蕙玲。王蕙玲是一位電視劇作家，她說：「吃／飲食是檯面上的東西，慾望／男女則是檯面下的東西，檯面下的東西永遠不能拿到檯面上來討論，這也是主角荒謬行徑的來源。」⁴⁷《飲食男女》結合了飲食與慾望、傳統與全球、儒家父權思維與現代個人主義，再結合洗鍊的商業化手法與獨立製片的力道，成為複雜的混合體。電影中充滿極端的對比與差異，形成不穩定的平行關係，而「父親三部曲」中都會有個對抗權威的角色，進行一場翻天覆地的革命，以進行某種報復或反抗。從這個角度而言，本片也可和武俠電影產生連結，運用1950年代香港電影的歷史資源，開啟了後續的《臥虎藏龍》。我們先來看看《飲食男女》如何運用食物。

儀式、食物與父親

日本電影《蒲公英》（1987；伊丹十三執導）打著第一部「拉麵西部片」（noodle western）的名號吸引觀眾。這部電影中，食物有催化性慾的功能，不只可用來當作調情的前戲（牡蠣），也可當作床第之間的助興玩具（蛋黃）。這部電影像大廚炒菜，混合各式類型：內陸與亞洲、生與熟，以及各種不同的性實踐形式。作為「食物電影」，《蒲公英》是一個很好的例子，或許稱為「食物色情片」更加適當。⁴⁸而在《飲食男女》中，食物是給當成工具來使用，但同時也是一個隱喻，代表「對廚藝的信任」。烹調食物、以廚師為業同時是表達和超越人類基本生存需求的方式。李安說：「大部分的電影都關於性，並採取一種本

能性的反應。大家都企圖喚起性慾，但為什麼不試試用食物引誘觀眾、讓他們垂涎欲滴呢？在過去的電影中，我們都過度濫用性，但對食物的開發還不夠。如果食物和性同等重要，那麼一個可以維持生命所需，另一個則可以豐富我們的生活。」⁴⁹

拍攝之初，李安只使用了四個簡單的字作為影片暫定的題名。最後，片名就這樣固定下來。更重要的是，我們可以在片頭看見這四個字的字型設計：「飲食」兩個字以較正式、古典、清楚的字體來呈現，代表文明化的程度，而「男女」二字則是較小、較流線形的草書，代表慾望的熱度。這四個字整體表現了最基本的生命特徵：文明和未開化兩個部分同時存在，但兩者間仍有些不自然。因此，儀式調和了這兩個部分，成為準備食材、上菜程序的重要核心。

儀式是介於個人和社群之間的關鍵樞紐。李安對這個部分抱持強烈的興趣，因此在呈現重要的對比時，都會涉及食物和儀式。比如說，李安會呈現人品嘗食物後的冷淡反應，儘管他覺得非常美味，但礙於種種規範，他必須壓抑自己的感受、詳盡地評論這道菜，表示兩者間有很大的隔閡。「有時候，孩子最需要知道的事情反而是父母最難說出口的，反之亦然。這種時候，我們通常會訴諸於儀式。」⁵⁰影片呈現出一種反諷，代表事物的荒謬，以及片中角色常常前後矛盾卻豐富的感受，這時，儀式可以適時遮掩或承接令人尷尬的情緒和狀況。我們亦會發現另一種相當極端、缺乏人性的儒式禮教，例如片中朱師傅對禮節信守承諾，導致他無法真正靠近自己最親近的女兒，而朱師傅喪失味覺，也顯示出他對禮教、儀式的盲目遵行。

影片以朱師傅一角的轉變為核心，味覺的恢復隱喻他對人生況味的品嚐與轉折，表示他從一個壓抑的老男人，逐漸轉為一個浪漫、從傳統中解放的人。最後，朱師傅突破了傳統禮教，勇敢追求生命中原初卻已經失落的慾望；如同李安自己說的：「越是受到壓抑，爆發出來的胃口和能量就越驚人。」⁵¹在約翰·拉爾（John Lahr）和李安的訪談中，李安的解釋顯示出特定的文化意涵和普遍的心理現象，他說：「在華人文化裡，個人是群體的一部分。你要維持和諧，因此必須不斷地壓抑、壓

抑、壓抑。目前為止，壓抑是我最主要的創作力量來源。我覺得一個好的故事就要先壓抑、釋放，壓抑、再加速。」⁵²

《飲食男女》中的壓抑非常顯而易見。朱先生對待女兒的態度明顯地相當緊張不安，因為他認為女兒想要離開家裡，滿足自己的需求與成就。一方面，父親手持鞭子、訓斥她們，彷彿知道什麼對她們最好；另一方面，他又對自己的現狀非常不滿足。女兒們激起朱先生對食物的熱情和胃口，但他卻沒有味覺，因此感知不到，更別說要對女兒們採取實際行動或改變。因此，父親感到很不滿足，迫切地需要替代的宣洩管道。這種緊張關係用一個剪接就能看出來：從一場炙熱的吻戲，切到父親正使勁地用嘴巴對準燒鵝的脖子，努力吹氣。

這種黑色喜劇般的轉換方式讓人聯想到路易斯·布紐爾（Luis Buñuel）。李安和布紐爾一樣，常常利用大量的人類文明儀式來遮掩令人尷尬的事實真相，例如性在家庭中的角色，尤其是父親的性。在正常普通的華人家庭中，這種說法就算沒有相互抵觸，也暗藏著矛盾。父親自己一個人不斷壓抑難以啟齒的肉體慾望，但這種狀態後來還是被打破了。到了《飲食男女》，「父親三部曲」中權威父親的角色受到了惡作劇般的反抗。

作為一個受到國家認可的名廚，朱先生在掌握大權的機會出現時選擇退休，換得居家的婚姻生活。女兒漸漸長大之後，他感到非常不自在，不知道要怎麼跟三個女兒相處，儘管她們是他唯一的親人，但越是親密的家人越容易互相折磨。朱先生平日舉止僵硬呆板，但人畢竟不是木頭做的，他無法同時扮演好掌握大權的父親和放任情慾的普通人。這兩個角色互不相容，一定要有一個被消除。當女兒們都漸漸長大，發展出自己的情慾，表示獨立自主的時候到了。調換立場，她們也希望父親再婚，期待他和隔壁的寡婦產生感情。但這位寡婦是一位聒噪、有點可怕的女人，電影用誇張諷刺的手法，把這個角色描繪成一個有思鄉病、脾氣暴躁的老巫婆。不過故事的發展出乎意料，給了觀眾驚喜和一記回馬槍；朱先生其實並非只是在一旁看著自己的女兒發展戀情，他早就奪取先機，即將建立起屬於自己的家庭了。

若將三部曲視為一個整體，試比較每部電影結尾時父親的位置：《推手》中，父親是一個生活在紐約中國城，獨立但孤單的太極拳師父；《喜宴》裡，父親好不容易才接受了這個另類、不同種族、甚至是同性戀的婚姻；最後，《飲食男女》中的朱師傅從父親的身份位置中解放，並和家人和解。父親並不總是最了解一切的人，此外，隨著每一部電影的改變，父親的力量也在漸漸流失。有些論者認為，三部曲整體代表父權的復甦，但不可否認的是，父親的特權其實隨著每部電影漸漸減弱。⁵³

李安實際上可能不像外表看來那麼保守，因為他仍然意圖「弑父」，但不是充滿仇恨，而是讓對方自由。李安站在使人類釋放、滿足慾望的角度，讓父親放下父權的原則與重擔。

李安鼓勵大家從導演自傳的角度來詮釋他的電影，主動將電影看成自己的故事。身為家中的長子，李安曾談到，為了到美國追求電影夢，他拋棄了台灣的家庭，因而對家人懷抱著很深的罪惡感，尤其在保守的華人家庭眼中，電影又是一個不穩定、沒有前景的行業。李安也擔心自己變得太西化，造成背叛家人、無可挽回的罪過。⁵⁴因此對李安來說，讓父親為自己而活是最令李安感到安慰的方式；實際上，也就是繼續扮演父親，卸下權力的冠冕，而父親會再次開始組織核心家庭，在上了年紀後重新啟動原始的慾望。在華人家庭中，每個人都被期待要為別人犧牲。馬聖美認為，「父權角色為核心的家庭畢竟是儒家哲學的基礎。」⁵⁵但問題在於，父親自己到底想要什麼？即使是這樣的發問方式，也不符合華人父權社會的特性，且違背了子女應盡的孝道。父親三部曲的最後一章裡，父親不只知道自己想要什麼，也掌握住機會，以父親的身份交換最基本的需求。在《飲食男女》中，李安從滿足個人的立場出發，提供了解決家庭衝突的圓滿方式。並不是因為女兒們要離開家裡（女兒離開是很自然的），才造成這種激進的結局，而是因為父親又重新活過來，並再次擁有生育的能力。前面兩部曲中，我們只看到父子、親子之間的隔閡和世代間的鴻溝，不過仍暗藏溝通的可能性。受到《飲食男女》，我們才終於清楚地看到一個呆板、僵化的台北家庭能夠相互理解。

廚房裡的武藝

所謂的愛國不過就是愛我們童年時品嚐過的那些美好的東西。

林語堂⁵⁶

《飲食男女》中的父親不只明白一切事情，同時也是最厲害的父親，就像《推手》裡的父親一樣，是一個真正的藝術家和大師。配合著開頭的工作人員字幕，畫面上展現了精緻的中國菜餚製作過程，以熟練的宰殺牲畜手法，表現陽剛、甚至有點殘忍的廚藝專業。朱師傅看起來就像一個毫不留情的武術大師，以外科手術或軍人般的精準手法，快速處理魚、雞、青蛙等食材，彷彿像是在表演特技，極有效率地宰殺、去除內臟、肢解、切片，連蔬菜也晃動得像在活蹦亂跳一般。鏡頭在食材特寫和朱師傅皺著眉頭的專注神情之間切換，並以輕快、準確的剪輯手法強化這種速度感。鏡頭接著向下搖，拍攝掛在整片牆上的各式刀具、斧頭和其他營生用的銳利器具。下一個遠景鏡頭，呈現朱師傅手持雙刀，有節奏地剁著肉，接著他接起電話、給對方建議；這整個段落都顯示出朱師傅是一個宰殺手法俐落、有堅持的廚藝大師。

朱師父走向雞籠，捉拿下一個「祭品」，這時觀眾可以稍稍喘息一下。但這場「大屠殺」隨即繼續下去，一連串緊湊的特寫呈現越來越精緻的菜餚，此處使用了手部的替身，請來三位台灣知名大廚表演。可能正是因為使用替身，才要用這麼多特寫鏡頭和快速的切換剪接。李安堅持，為了要讓觀眾大流口水、對畫面有正確的反應，必須確實地做好每一道程序。他要捕捉的是食物的質地、顏色、氤氳的蒸氣、熱騰騰的香氣，所以每一個鏡頭設計都要讓菜餚表現出新鮮的感覺，也因此影片必須不斷重複整個準備食材的過程。當演員無法正確地說出台詞，食物就會冷掉、內容也會走味走樣。助理準備了七道菜，卻遠遠不夠，在拍攝現場，這些事情讓李安非常生氣。

此劇本需要原創的食譜，像是燻魚、雞肉，所有種類的海鮮、肉類、蔬菜和多種根莖澱粉類都要以傳統方法料理。北京宮廷風格、四

川、揚州、潮州及江浙等各式菜餚都在電影中一次呈現。朱師傅的多年同事老溫問他何時才會寫完一本食譜。若依朱師傅的食譜，會需要生甘蔗、米糠、稻草編織的網篩，以及松樹枝來做煙燻木材，但這些東西在超級市場都買不到。畫面上，我們可以看到整隻鴨掛在戶外的煙燻桶子上，而朱師傅自己飼養雞、魚；最讓人印象深刻的畫面是一條鯽魚被人從陶缸中抓出來，隨即被一雙長筷子從食道刺穿。朱師傅的廚房裡看不到冰箱或任何現代、便利的器具，食材全都是生鮮、手做，或者以傳統方式保存的，完全看不到現成買來的瓶瓶罐罐，朱師傅甚至自己製作獨門醬汁和調味料。

這樣的拍攝和剪接手法，可能也暗示著大廚師拿手絕活和大導演藝術專長之間的相似性。一進到廚房裡，朱師傅就立刻化身為將軍或首席外科醫生，由於多年的資歷和身份地位，他已經是一個足以睥睨群雄的大師級人物。在影片開頭這場戲中，導演完美地結合了「美麗與殘忍」。⁵⁷但在不同情況下，例如為隔壁的小女孩做便當時，朱師傅又可以極度溺愛對方、任意聽從差遣。同樣地，李安也多次提及他有一種備受壓抑、不自覺的癮頭，只要他坐在導演椅上，就忍不住想要化身為暴君，一反平時謙恭、和順的模樣。⁵⁸兩個人都有不同面目、雙面性格，工作和平時各不相同。

我們在此試圖連結中華廚藝的專業挑戰和電影藝術：李安同時做為大廚和電影藝術家。朱師傅的廚房藝術從家裡開始展演，但隨即中斷，轉移到一個公開宴會，必須為大飯店內的政治家們烹調料理。適合圓山大飯店的料理，在家裡卻顯得有點過於鋪張。這個味覺、飲食主題結合了三個美麗的未婚女兒的故事。透過朱先生，觀眾給色香味俱全的菜餚吸引，但這條路中斷了，觀眾反而被導引到另一條李安真正感興趣的路徑，即人性中的壓抑與控制。

在朱師傅的「廚房寶庫」裡，鏡頭橫搖過牆上一系列照片。那是朱師傅自戰後到1990年代，和國民黨最高領袖們的合照：前總統蔣介石、繼任總統蔣經國、當時的總統李登輝、行政院院長和前任參謀總長郝柏村（也是李登輝的最大對手），最後一張照片則是朱師傅和中國

二十世紀的代表性畫家張大千的合照。⁵⁹這一系列照片清楚地顯示出朱先生身為第一代大陸移民的族群融合過程，以及他高超的廚藝。隨著鏡頭橫搖過這些紀念相片，同時也呈現好幾間寬敞、一塵不染的飯店廚房。李安說他集合了三個不同的廚房，來說明朱師傅進入飯店的過程，也讓它變得更戲劇化。⁶⁰影片中，朱師傅被叫進飯店裡，在重要關頭穩住廚房，幫忙解決假魚翅的問題。接著，在圓山大飯店大廳一景，鏡頭又拍到了另一位國民黨大老級人物：內政部長吳伯雄。牆上的照片、政治人物加持及圓山大飯店本身都代表一種「證書」，將朱師傅列為「國寶級大廚」，證實他的身份認同。三代國民黨將領的背書象徵了朱師傅的純正血統、權威與無懈可擊的烹飪技術。

朱師傅以自己的專業能力，具體表達了一種國族傳統。在著名將軍兒子的婚禮上，他被叫到廚房裡，試圖搶救一場即將發生的廚房災難，因為這場災難可能會威脅到政治望族的命運。在這種大場面，一切都必須力求完美。當桌上的貴客嚐到朱師傅的招牌菜「龍鳳呈祥」，代表他的廚藝再次獲得了認可。這場戲並置了政治和個人，突兀地對照呈現檯面上的政治表演和廚房內為了挽救名譽的實況。很顯然地，李安意圖表現居家安適和傳統文化中「面子」的差異，朱師傅在此必須先拯救飯店的名聲、地位和威信。

烹飪、昇華、前戲

影片中呈現食物和性的方式隱隱包含了儒家的思想，與性／食物相關的意念同時是個人的滿足，也是在這個過時、僵化的社會中能夠帶來安慰的事物。片中的二女兒家倩（吳倩蓮飾）以性來彌補自己沒有成為廚師的遺憾，而朱先生將烹飪昇華為一種高尚的行為，一方面禁制性慾，另一方面也克制自己不去表達對子女的愛。但隨著劇情開展、時間過去，家倩和父親的互動也漸漸改變，懂得調換立場、相互了解。父親開始回頭看自己的需要，而家倩也變得願意為家人犧牲。朱先生的另外

兩個女兒，一個是篤信基督教的虔誠處女（楊貴媚飾），一個是滿腦子浪漫幻想的青少女（王渝文飾），兩人都自己尋找方法，解決自己的問題。

電影一開始，鏡頭就帶著我們進入廚房，認識這棟房子。房子是一幢日式建築，裡面的廚房彷彿時光膠囊，把觀眾帶進一個古老的年代。對李安而言，不論是什麼樣的房子，最重要的空間就是廚房和餐廳。⁶¹這些空間就像是一座熟悉的舞台，人們在裡面召喚失落的中國，而這些僅存下來的、孤獨的老男人們，也就快要不存在於這個世界上了。1949年，國民黨軍人四散逃亡，離散的經驗亦隨著食物散佈各地。他們落地生根、開設餐廳，販賣年輕時熟悉的味道：經典、道地的口味，從四川、揚州到潮州菜等各地美食。當廚師漸漸衰老、死亡，這些家鄉味道、獨門烹調方法也就跟著失傳，而年輕一輩的廚師大多是在香港、歐洲、美國等地學習廚藝，對中式菜餚只有一點皮毛知識。為了迎合國際上對中國菜、亞洲菜的新期待，年輕廚師會做各種新嘗試，將內容成份和調味方式混搭，「融合」成為一道新的菜餚。當人們說中國菜，實際上指的是粵菜，即使在台灣，一般也有這樣的誤解，部分原因可能是粵菜著名的甜點，餐點的呈現方式也讓人印象深刻。但根本上，粵菜本身就是一種融合、受外國影響的飲食文化。而且在傳統上，粵菜向來不被公認為中國名菜，因為它已經太過混雜、摻雜了西式口味，例如食譜中會出現番茄醬、罐頭鳳梨、美乃滋等外來的食材成份。

電影後半段，圓山大飯店的經理曾經來請求朱師傅，希望他回廚房裡工作。經理態度恭維，稱讚他不只是大師主廚，更是目前僅存、精於傳統中國料理的專家。朱師傅回答，不管是不是專家，其實都不重要，因為四十年後的現在，所有不同地方的口味都混雜在一起，像四散在一片茫茫大海中。朱師傅抱怨著食譜沒有好好保存，他的話暗示全球化的昂貴代價：表面上看來是四海一家、相互交融，實際上只是一道難吃的混合物。朱師傅就像是國寶、一座典藏古老中國文化的檔案庫。不論在台灣或中國大陸，他的廚藝都代表一個失落的世界。現在，已經沒有人會再遵循古老食譜，因為市場已經不存在，也沒有必要嚴格訓練做出相

同的口味。這可能也是朱師傅會受錦榮（張艾嘉飾）和她的女兒珊珊吸引的原因；錦榮和珊珊是真心喜歡他燒的菜，她們不像朱師傅的女兒，認為吃飯是一種儀式，而是對食物投注感情，把食物視為生活中必需的營養。

片中，家倩滿懷熱情地燒菜給男朋友吃，但男友的回應卻不是真心的。她是為了想燒菜而燒菜，不像父親是為了進行某種儀式，因此有些步驟就做得不夠正確。她曾經希望可以當一名廚師，做出最道地的口味，然而父親卻不允許。她說，要做出真正道地的口味必須用大形的竹製蒸籠，所以她的做法並不正確，但總之就嚐嚐看吧。她喜歡做「功夫菜」，這個用詞暗示著做菜和功夫之間的關聯，提醒我們，烹飪也需要某種類似功夫的技藝表演，就像影片開場那樣。但「功夫菜」含有另外一層意涵，意指之前的準備功夫，而不是競技或鬥爭。燒菜前必須反覆地切、剝、雕刻和預備工作，當家倩說「功夫菜」，指的其實是燒菜所需的時間、努力和耐心，以達到最後的完美結果。這其中有太多步驟、太多特殊工具，必須隨著現代、便利的生活方式而改變。家倩懂得如何在生活中實踐古老的藝術，卻很少有時間這樣做，也缺少自己的廚房和懂得欣賞的對象。這場戲顯示出家倩和男朋友其實並不契合，就像家中每個禮拜必定舉行的儀式，如此不恰當、過度鋪張又折騰人。滿桌極其講究、精挑細選的豐盛菜餚其實並不是朱家女兒真正想吃的，更何況這些菜的味道吃起來根本不對勁！

迎合市場、壯大故事

李安在台北認識了王蕙玲，共同為故事的基本架構定調，主要圍繞著父親老年的空虛生活，大半建立在謊言和為家人犧牲的意識型態上。詹姆斯·夏慕斯接著加入參與編劇的過程，他貢獻了一個非常棒的點子，以讓父親喪失味覺來象徵他日漸衰弱的生命力，而航空公司相互爭奪國際航線這條情節支線，也是夏慕斯建議加入的。⁶²身為一個生活在

紐約的電影製片，夏慕斯為這個故事帶入了國際化的氛圍，將台北重新想像為一個參與跨國商業競爭的城市。家倩上班的地方並不只是一間普通的航空公司，而是和國際上有密切往來、有國民黨支持的中華航空公司。她的工作內容是處理國際上的商業談判，強制、武斷的說話方式強調了她的人格特質。由於她是為國家企業服務，常常需要與西方打交道，因此她的專業也可以和父親相互對照。

更重要的是，《飲食男女》是一部以台北為背景的華語電影，也是李安第一次用盡全力、瞄準全球市場和所有觀眾的嘗試之作。此片的幕後工作人員大多為得過獎的專業人士，再加上李安在攝影、美術、食物顧問的選擇上大多不遵照慣例，一切以讓食物美味可口為選擇指標，預示往好萊塢邁進的一步。儘管有人願意出價，但李安的做法恰恰相反，他並沒有從謙遜的紐約電影生手／菜鳥一舉晉升進入「一級聯盟」，而是帶著所有工作人員回到出生地，遠離他自己被賦予的「使命」。但如果要瞄準全球觀眾，拍這種台北家庭的女人故事，難道不會太冒險嗎？事實上，這部電影其實經過精心設計，趁著華語藝術電影剛開始萌芽、漸漸受到國際矚目時趁勢推出。

擁有富異國情調的场景、時髦的主角和讓人垂涎三尺的美食，《飲食男女》雖然是一部外語片，卻很容易在1990年代的電影市場中找到定位：有趣的喜劇、苦樂參半的亞洲藝術片。其他熱門的華語電影則有「1980年代晚期至1990年代初期國際影展上的大熱門」之稱，包括《菊豆》（1990）、《大紅燈籠高高掛》（1991）、《霸王別姬》（1993）、《秋菊打官司》（1992）、《愛情萬歲》（1994）、吳宇森最後幾部香港電影，以及幾乎所有王家衛的作品。⁶³這些電影的成功，意味著國際對亞洲文化主題的興趣提高，李安不可能沒注意到這種現象。就像許多中國第五代導演一樣，李安的電影也引出了東方主義式的異國情調、商品化議題、複雜的陰謀等議題，讓人不禁覺得是在迎合西方觀眾的口味。⁶⁴中國文化批評家戴錦華認為，「陳凱歌屈服於西方的凝視之下，漸漸迎合國際影展的口味、煮出一道道美味可口的佳餚。」⁶⁵李安不像陳凱歌，無法販賣自己未曾經歷的古老時空情調，但他對台北的刻劃就像

《臥虎藏龍》一樣，高度理想化、浪漫、甚至帶點神祕的意味。如同《臥虎藏龍》，《飲食男女》也帶有某些容易引起爭議的「成功祕訣」；這兩部電影最相似的地方是，兩者在漸漸迎合國際化的口味之時，又能及時釋放精緻的「東方元素」，使整體的品味更優雅，也滿足觀眾的想像。雖然《飲食男女》不像《喜宴》一樣獲得那麼廣泛的矚目，但實際上這部片刺激李安重新思考全球觀眾對華語電影的期待，而《飲食男女》已經具備了類似《臥虎藏龍》的幾種元素和運用模式。這些元素包含：中文劇本、中國時空背景、著名的特技表演（例如武藝和廚藝），以及重新探究經典文學電影的內涵。

時空位移：重塑香港經典老片

在李安拍片發展的過程中，《飲食男女》剛好處在一個轉折的位置，最終導向《臥虎藏龍》的經典地位。更精確地說，本片的轉折其實是歷史性的。不論是《飲食男女》或《臥虎藏龍》，都和中國電影與文學中的經典作品有些許關連。這兩部電影的概念發想，都源自於點子特多的台灣製片徐立功，他曾經製作一系列電視節目，在當時造成轟動。此節目名為《四千金》，描寫四個女兒和她們的鰥居父親。時值1990年，徐立功任職中影的製片經理，他相當欣賞李安的劇本，並提供四十萬元資金供李安拍攝《推手》。在徐立功的領導下，中影的製片政策逐漸由支持台灣新電影的作者導演，轉為製作更靠近本地觀眾、能找回本土市場的电影。他任職於中影期間，不僅製作了當時初出茅廬的蔡明亮的頭兩部藝術電影——《青少年哪吒》（1992）和《愛情萬歲》，也幫助李安完成了「父親三部曲」。1997年，由於身體健康因素，徐立功離開了中影，但他隨即成立了一間小型製片公司「縱橫國際」，專門製作文學作品改編的電影和電視節目。徐立功邀請了《四千金》的知名編劇王蕙玲，根據電視劇來發展電影劇本，而《四千金》其實是根據香港的經典都會喜劇片《四千金》（1957，陶秦執導；國泰／電懋製作）改編而

來。如同李安其他電影，《四千金》也特別強調現代、都會和女性。

李安和陶秦之間有不少相似的地方，但李安將這種家庭成員自我探索的過程刻劃得較柔軟，而陶秦則較為直接地展現父女之間的關係。

《四千金》的故事發生在更富裕、更國際化的香港，而李安則以台北為《飲食男女》的背景，講述父親和三個女兒各自的愛情故事。在香港，父親和女兒的社會經濟條件較為一致，但台灣社會卻分佈著層層不連貫、甚至互相衝突的時空。⁶⁶這兩種不同的背景設定顯現出兩地的差異：一是得來不費吹灰之力的殖民地現代性，向來是國泰電影的特色，另一則是在拉扯中逐漸成形的現代性，足見黨營的中影製片公司強力主導、以國族主義為中心的歷史發展過程。在兩部電影中，從老處女教師、職場專業女性到初長成的花樣少女，每位女兒都各屬不同的類型。雖然《飲食男女》最終還是一部關於父親的電影，但此片展現了女人的不同面貌：女孩、男人婆、無邪天使、情感豐沛的女人、老處女、姊妹淘、失婚婦女、寡婦等等，這些女性角色占據了影片中心位置，且角色的原型大多來自《四千金》。推動這兩部電影劇情發展的基本問題都是：哪個女兒會嫁掉？哪個會最先嫁？又是在什麼樣的情況下出嫁？而父親又會變得如何？他會單身一輩子嗎？要談論這個問題其實非常尷尬，因為性在華人家庭中是一個禁忌，父母向來無法和子女討論愛情、性等議題，更別說一個上了年紀的鰥夫。對李安而言，在所有的故事中，「尷尬」是凝聚家人間的關係的最主要情感，部分原因應是來自於李安自己和家人相處的經驗。

所謂的尷尬情緒，不只指涉人與人之間的關係，也可以對應到歷史，因為各個年代的華語電影常常環繞著孝順、親子關係等議題。如果《飲食男女》是在為更大型的製作投石問路，那麼，它同時也模仿、回應了過去的重要電影作品。此片挪用、翻新、質疑了電影史上的指標性作品，也加速影史的循環。《飲食男女》不只是李安1990年代初期作品的續集，也可以視為一部遲來的重拍，重新探討亞洲的電影主題（尤其是儒家文化）。此片再次聚焦處理家庭中的倫理難題，也呈現一直以來小心維護的傳統價值規範受到現代性、流行文化的衝擊，而變得分崩離

析。這些傳統規範對李安個人的生命和創作影響很大，卻可能會影響《飲食男女》的市場接受度。此片上映當時，片中朱師傅所見的世界早就已經是過時、充滿迷信的老舊時空。對台灣的觀眾來說，朱師傅可能只是劇情的設計，用來襯托家庭的保守、老舊，而不是真實的當代台灣父親。因此，《飲食男女》雖然在海外大受歡迎，本土市場卻反應冷淡。

製作之初，徐立功要求王蕙玲根據《四千金》和後續改編的電視劇編寫劇本，王蕙玲更改了原先的設定，變成三個女兒，也將父親的職業從上班族改成製作傳統旗袍的裁縫師，經年累月都從事與「女性身體」有關的工作。但是，裁縫師這個職業稍稍有些不合時宜，也含有過多性暗示，缺乏父親身份的重量。考慮到電影整體的效果，李安把父親的職業改成全國知名的中餐主廚。這樣一來，父親的職業既合乎專業度，也與慾望相呼應，他是全片的重心，將三個女兒各自的問題連結在一起。

另一方面，《四千金》將四個女兒的故事融合為一個整體，並讓她們圍繞著正中央逗趣、喜感的父親。人物間的話語交鋒、拌嘴通常是發生在幾個姊妹之間，而不是和父親。《四千金》的開頭是一場迷人的歌舞劇表演，象徵式的場景調度將四姊妹放置在一個抽象的窗框裡。隨著片頭字幕，每位女兒依序出現，以各自的音樂主題區分，搭配不同歌詞，介紹人物性格，並勾勒出故事的衝突點。本片的開頭設定在一個小小的菸草商店裡，鏡頭設在窗邊，對著外邊的街道，高度大約與站在櫃台後面的店員一致。四個姊妹一一進入，都要向店員買同一樣生日禮物給父親——菸斗。於是，菸斗一個接著一個賣掉，總共賣了四個。這個場景彷彿選角舞台，讓每個人展現自己的風格和個性，在有限的空間中讓觀眾去細查每個人的特色，也激起一種比較、競爭的關係。

片中最讓人印象深刻的場景則是下一場戲：四個姊妹聚集在父親身邊，今天雖然是父親的生日，但他決定要送給每位女兒一樣禮物。分好了禮物之後，父親背對鏡頭坐下來，而女兒們折起禮物，各自有不同的反應。這個場景看起來也像是某種測驗，彷彿是聖經的寓言故事。鏡頭從正面完全呈現四個可愛女兒的樣貌，這種呈現方式讓人印象深刻。

「四千金」就如同字面上的意涵，意味著豐富的女性魅力，也表示四個

相當任性、倔強、尚未完全獨立的女兒，渴望漸漸脫離家庭、追尋自己的快樂。四千金一開始不合、競相表現，有的快屆適婚年齡、有的想盡子女孝道；美麗的女兒們有時會對姊妹用點心機，想引起爸爸的注意，甚至是搶對方的男朋友……。影片中清楚地描繪這個現代、都會、極其優雅的華人家庭裡的衝突和對立。

十年後，另一部以這種女性群體為主軸的電影又再次以不同的面貌出現。邵式出品的《香江花月夜》（1967，井上梅次執導），描寫三個好勝爭強的姊妹，為了個人的野心而和父親產生衝突。三個姊妹能歌善舞，一起擔任父親魔術表演秀的助手，但也產生矛盾的景象，因為她們既是極有才華的藝術表演者，搶盡舞台鋒頭，也是誘惑男性、讓人產生遐想的對象。父親甚至想要強迫最忠心的女兒（鄭佩佩飾演）跳脫衣舞，以此挽回他逐漸下滑的魔術表演事業。本片的日籍導演井上梅次是資深片廠導演，熟悉各種電影類型，此片本質上是一部講述四散家人最終團聚的故事，但導演卻注入了這個相當冒險的劇情元素。《香江花月夜》是邵式大受歡迎的一部作品，翻拍自井上梅次1963年的日語電影《想跳舞的夜晚》（*Odoritai Yoru*），導演在這個新版本中嘗試了許多新的變化，且先前就已在1957年的《舞動的太陽》（*Odoru Taiyo*，日活株式會社製作）中勾勒出一個鰥夫爸爸、三個女兒的模型。⁶⁷

已屆適婚年齡的女兒，加上老父無可避免的孤獨，這種主題成為亞洲電影的主要元素，例如李行（詳見第一章）和日本導演小津安二郎的電影，都曾談及這個主題。相較於李安的電影，《四千金》的人物性格差異較為明顯，導演很聰明地將女兒們放在同一個「框架」裡面，讓觀眾仔細觀察。女兒們的表演違背了父權、大家長式的意識型態，這裡特別要注意：上述爸爸和女兒的鏡頭是以相反角度、特寫鏡頭拍攝。此片是根據女作家鄭慧寫的小說改編而成，⁶⁸陶秦將片中的四個姊妹（而非三個）拆成兩組，老大和老三（老三希棣，由林翠飾演）一組，是「好」女孩；老二和老四則是「壞」女孩。兩兩成對的分組，可以表現許多有趣的平行結構、調換、反轉等等。相較之下，李安介紹三個姊妹的開場就顯得較為簡單，每人各自以一場戲來表現自己的特色和平日慣

常從事的活動：最年長的家珍，正用有點故障的隨身聽聽著聖歌；家倩身處高樓大廈內的辦公室，確認著電腦數據；最小的家寧在美國連鎖速食店「溫蒂漢堡」當服務員。李安小心地避免介紹錦榮這個角色；她住在隔壁，和朱家姊妹關係良好，就像朱家的第四個女兒，也和朱先生保持親密的關係。在影片開頭，朱先生忙著準備週日大餐時，和他講電話的人就是錦榮。朱先生在電話中給予專業建議，談論著魚的新鮮度，而不是私人情感。陶秦強調的是幾個女性的故事，但在《飲食男女》中，朱師傅和他的精彩廚藝才是本片最主要、最戲劇性的開場。

《飲食男女》和《臥虎藏龍》相似的地方是兩者都改編自通俗小說、運用傳統文化（廚藝和武藝），也同樣具有更大的架構和野心。挪用中國流行文化中的經典作品是一個關鍵的檢視標準，儘管《四千金》大概距離武俠很遠，也很難有太大的改變。不管從什麼角度來看，《飲食男女》和《臥虎藏龍》都不是在頌揚國族主義，儘管兩者都利用了主要（但不只）為華人所熟悉的國族傳統。李安選擇改編知名的文學與電影經典，活化了過去一直被束之高閣、只有收藏家和學者有興趣的傳統，以容易理解的語言傳遞一種新的、進步的商品價值。整體而言，李安為華語電影增加了價值，並把影響範圍擴大到評論和商業聲譽的層面。另一個附加的好處，則是可以刺激經典老片和老導演的影片租借市場。

概括而言，《飲食男女》既是一部過渡階段的電影，也是一部轉換性的電影。轉換（transpositional）和重拍（remake）的意義不同，轉換在本質的敘事命題上有更多自由度，而重拍基本上是把舊有模式重新包裝，以適應新世代的觀眾，但原封不動地保留敘事中心。電影轉換讓導演更能遊刃有餘地運用電影史寶庫，挪用各種電影語言如片廠風格、類型、時間週期和意識型態，然後將這些元素混合、重新安排，以符合不同的需要。《飲食男女》之所以如此重要，是因為它具有重新製作一部經典電影的野心，也企圖重回1950、1960年代國語片黃金時期的電影傳統。⁶⁹ 李安企圖重訪經典通俗片中的華人家庭，並在台北當代的背景設定中重現。這樣的企圖讓此片與前面片廠制出身的兩部作品非常不

同，儘管影片主題相互連貫。李安不只調整了《四千金》中的殖民現代性，以及國泰出品的電影中過度的女性特質，而且走得更遠，他將影片中的各類元素扭轉、變形，以傳達他個人的儒式情結。英國殖民文化被置換為全球化大雜燴（溫蒂漢堡、玩具反斗城、法語實驗室等等），現代性變成新古典主義式的懷舊，而國泰電影中的都會女性則成為父權底下的焦慮和歇斯底里。儘管李安從未在華語電影產業裡拍過片，但他的作品喚起了中華電影的傳統，足見李安能夠感受、保存歷史。李安的作品可以稱得上具有歷史和作者的真實性，彷彿他除了儒化好萊塢之外，也重新儒化了電影史。

分場

《臥虎藏龍》

1. 李慕白提早結束閉關，前來找俞秀蓮。欲交出青冥劍。
2. 前往北京
 - a. 貝勒爺宅院：貝勒爺保管青冥劍，並擔心俞秀蓮的未來。
 - b. 俞秀蓮遇見著迷於江湖的玉嬌龍。
 - c. 貝勒爺和玉府老爺（玉嬌龍的父親）交換意見。
 - d. 玉嬌龍的閨房：她的師娘不贊成她跟俞秀蓮往來。
3. 第一個打鬥場景（16分）。當晚青冥劍被偷，俞秀蓮逮小偷未成功。
4. 隔天，貝勒爺和劉泰保、俞秀蓮討論竊賊可能是誰。
5. 竊案涉及碧眼狐狸，劉泰保深入調查。
6. 俞秀蓮和玉嬌龍成為姊妹，俞談及未婚夫的死亡（玉嬌龍回溯在沙漠的時光）。
7. 蔡捕頭的故事。碧眼狐狸用飛鏢送來訊息。
8. 李慕白抵達貝勒爺的宅邸，李慕白暗示是來探望俞秀蓮，但兩人的談話被打斷。
9. 第二個打鬥場景（36分）。夜晚。碧眼狐狸與蔡捕頭、蔡捕頭之女、劉泰保展開血戰。李慕白及時抵達，想殺了碧眼狐狸為師父報仇。玉嬌龍出現，和李慕白交手。蔡捕頭被殺，碧眼狐狸、玉嬌龍撤退。
10. 隔天，貝勒爺、俞秀蓮、李慕白三人討論對策，俞秀蓮提議設下圈套捉狐狸。
11. 藉著對玉嬌龍的母親說話，俞秀蓮暗示要玉嬌龍歸還寶劍。她告訴玉嬌龍，被殺死的是個捕快（茶杯掉落）。李慕白初會玉嬌龍，並恭喜她即將出嫁。
12. 夜晚。劉泰保和蔡捕頭之女等待碧眼狐狸出現。玉嬌龍來歸還寶劍，被李慕白抓到。兩人追逐了一陣之後，李慕白提議要收她做徒弟，玉嬌龍憤怒地拒絕。
13. 玉嬌龍的竊賊身分曝光，和師父碧眼狐狸爭吵，玉嬌龍談及自己練

成了武功祕笈，而碧眼狐狸卻無法成功。(主要劇情轉捩點)

14. 碧眼狐狸離開玉府，李慕白發誓要用青冥劍殺了她。提及玉嬌龍是「一條毒龍」。
15. 羅小虎偷偷跑進玉嬌龍的閨房。
16. 回溯場景：四年前。沙漠。
 - a. 強盜襲擊。玉嬌龍追逐羅小虎，遇到一群強盜。再次追逐，兩人都累倒了。
 - b. 洞穴中，玉嬌龍進食，接著擊昏羅小虎。她試圖逃走，卻迷了路，在沙漠中昏倒失去意識。
 - c. 洞穴中，玉嬌龍被綁起來，然後洗澡。羅小虎唱歌給她聽，兩人爭吵，爾後做愛。
 - d. 玉嬌龍和羅小虎在荒地中漫步，兩人最終不情願地協議分開。回溯場景結束。
17. 玉嬌龍的閨房。她和羅小虎分手。
18. 玉嬌龍的婚禮。羅小虎試圖打斷迎親隊伍，他逃跑，但給李慕白抓到。
19. 李慕白和俞秀蓮質問羅小虎。羅小虎同意到武當山等待消息。
20. 貝勒爺的宅院。青冥劍再度遭竊。玉嬌龍逃跑了。(主要劇情轉捩點)
21. 玉嬌龍趕路時遇到幾個道上兄弟。
22. 俞秀蓮和李慕白在鄉下，他握著她的手。俞秀蓮說，壓抑感情只會讓它更強烈。
23. 第三個打鬥場景(1小時22分)。客棧中。玉嬌龍為了好玩，把一屋子裡的人全都打得落花流水。
24. 第四個打鬥場景(1小時30分)。俞秀蓮的鏢局。俞秀蓮對玉嬌龍說，妳不是我妹妹。兩人打鬥，俞秀蓮受了傷。(主要劇情轉捩點)
25. 第五個打鬥場景(1小時36分)。李慕白介入，追了玉嬌龍一陣子之後，兩人在竹林裡打鬥。李慕白卸下她的武器，把寶劍丟入水中。玉嬌龍潛入水裡尋找寶劍，被某人救走。

26. 碧眼狐狸的巢穴，一個廢棄的洞穴。她向玉嬌龍提出建議。
27. 俞秀蓮的鏢局。她在包紮傷口。
28. 李慕白找到玉嬌龍，發現她給下了藥。俞秀蓮和劉泰保抵達洞穴，李慕白殺死碧眼狐狸，而碧眼狐狸用毒針傷了李慕白。（碧眼狐狸說玉嬌龍是「一條毒龍，一個八歲大的女孩，一肚子的壞水。」）
29. 玉嬌龍跑到外面去找解藥。
30. 李慕白垂死之際，對俞秀蓮坦承愛意。（玉嬌龍騎馬飛奔經過樹林）
31. 李慕白死亡。俞秀蓮要玉嬌龍到武當山找小虎。
32. 武當山修道院。玉嬌龍和羅小虎團聚。小虎許了一個願，玉嬌龍一躍而下，跳入雲端之中。

註釋

- 1) 有一例外是王穎曾在香港當地拍攝《情人盒子》(*Chinese Box*, 1997)，並起用香港明星張曼玉、許冠文，以及中國女星鞏俐，又以傑瑞米·艾倫斯(Jeremy Irons)一角代表西方文化。
- 2) 許多電影本身就在描述好萊塢血淋淋的電影產業生態，如勞勃·阿特曼的《超級大玩家》(*The Player*, 1992)、獨立製片導演喬治·黃(George Huang)的《騙海浮沉》(*Swimming with Sharks*, 1994)，還有湯姆·迪西羅(Tom DiCillo)的《開麥拉狂想曲》(*Living in Oblivion*, 1994)，以及華倫·比提(Warren Beatty)的《選舉追緝令1998》(*Bulworth*, 1998)。很難想像李安能夠駕馭這樣的工作環境。
- 3) 楊德昌。〈導演的話〉。《獨立時代：楊德昌的活力喜劇》。台北：萬象圖書，1994。137-140。
- 4) John Lahr, "Becoming the Hulk," *The New Yorker* (June 30, 2003): 79; 張靚蓓、李安。《十年一覺電影夢》。台北：中國時報，2003。138。
- 5) 中國文學類型中，有一種類型專門描寫學生移民的西方經驗，稱為「留學生文學」。Sheng-mei Ma (馬聖美) 便認為李安的「父親三部曲」位居此類型脈絡之中。"Ang Lee's Domestic Tragi-comedy: Immigrant Nostalgia, Exotic/Ethnic Tour, Global Market," *Journal of Popular Culture* 30.1 (1996): 191-201.
- 6) Ang Lee, "My Own Direction," *Reader's Digest* (Far East edition) 81.483 (June 2003): 54.
- 7) Lahr, "Becoming the Hulk," 78.
- 8) Ang Lee and James Schamus, *Crouching Tiger, Hidden Dragon: A Portrait of Ang Lee Film* (New York: Newmarket, 2000), 7. 引用自Chia-chi Wu, "Crouching Tiger, Hidden Dragon is not a Chinese Film," *Spectator: USC Journal of Film and Television Criticism* 22.1 (Spring 2002): 67. 也可參考Ken-fang Lee's "Far Away, So Close: Cultural Translation in Ang Lee's *Crouching Tiger, Hidden Dragon*," *Inter-Asia Cultural Studies* 4.2 (2003): 281-95.
- 9) Patrick Frater, "Chasing the Dragon," *Screen International* (September 19, 2003): 29.
- 10) 請參考David Bordwell對香港電影和好萊塢之間來回轉換過程的評述。《Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment》(Cambridge: Harvard University Press, 2000), 1-25.
- 11) 張英進。〈香港電影中的「超地區想像」：文化、身分、工業的問題〉。未出版的手稿，2003。11。
- 12) Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (London: BFI, 1997), 111-12.
- 13) 「新派」的武俠片與粵語發音的武俠幻想片截然不同，後者脫胎自1920到30年代前後的上海武俠古裝片。新起的武俠片自張徹和胡金銓開始，在1960年代中期大量湧現，電影美學上則融合了日本的武士道、義大利的「義大利麵西部片」(spaghetti westerns)，以及007系列動作片。「新派」一詞來自武俠小說作家金庸、倪匡和梁羽生帶起的風潮，他們的作品常常被改編並搬上大銀幕。詳見Law Kar, "The Origin and Development of Shaws' Colour Wuxia Century," in Wong Ain-ling and Sam Ho, eds., *The Shaw Screen: A Preliminary Study* (Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2003), 130.
- 14) Stephen Teo, "'We Kicked Jackie Chan's Ass!' An Interview with James Schamus," *Senses of Cinema* 13 (March-April 2001); <www.sensesofcinema.com/contents/01/13/schamus.html>.

- 15) 郝建。〈英雄活著，人死了〉。《電影欣賞》，2003年3月，21卷2期。115-17。
- 16) Elly, 引用自 Teo, "We Kicked Jackie Chan's Ass!"。
- 17) 張靚蓓、李安。《十年一覺電影夢》。434-39。
- 18) 同上。330-31。
- 19) 同上。329。
- 20) 例如2002上半年，《臥虎藏龍》獲得全球矚目之後，邵式片廠旋即將《大醉俠》在亞洲區重新發行，並搭配鄭佩佩巡迴宣傳。較小的發行商則搭上香港天映頻道的套裝節目，趁此熱潮重新映演香港和其他地區的經典武俠電影。
- 21) 張靚蓓、李安。《十年一覺電影夢》。291-292。
- 22) 關於此片的觀眾接受程度，可參考 Chia-chi Wu, "Crouching Tiger, Hidden Dragon is not a Chinese Film," 67-70。
- 23) Sam Ho, "One Jolts, the Other Orchestrates: Two Transitional Shaw Brothers Figures," in Wong and Ho, eds., *The Shaw Screen*, 114.
- 24) 另一種配音的主要方式是當打鬥者就準備戰鬥位置時的誇張聲音效果，例如拳擊、踢腿、肘擊、衣袖撕裂等聲音。
- 25) 張靚蓓、李安。《十年一覺電影夢》。305-306。
- 26) 中國電影合作製片公司是為了拍片而成立的公司，成立的目的是為了取得在中國大陸拍片的許可，以及掌握亞洲版權。但亞洲版權在中國大陸並未受到保障，因為延遲了兩個月才發行，見 Teo, "We Kicked Jackie Chan's Ass!"。
- 27) Dade Hayes, "'Tiger' Earns Oscar Stripes," *Daily Variety* (March 26, 2001): 1. 在李安的回憶錄裡，他也提到本片只有1,200萬美元的製作預算。
- 28) Frater, "Chasing the Dragon," 29.
- 29) Scott Hettrick, "'Tiger' Leaps to Vid, DVD," *Daily Variety* (March 27, 2001): 24.
- 30) Shelly Kraicer, review of David Bordwell's *Planet Hong Kong*; <www.chinesecinemas.org/planethk.html>.
- 31) Lahr, "Becoming the Hulk," 79.
- 32) 「武術的形式將束縛和愉悅等抽象的東西具體化……在通俗劇中常常會有言語上的爭吵，在武術片裡則是用打敗對方的方式。」Lee and Schamus, *CTHD: A Portrait of the Ang Lee Film*, 83.
- 33) Zhang Zhen, "Bodies in the Air: The Magic of Science and the Fate of the Early 'Martial Arts' Film in China," *Post Script* 20.2-3 (Winter-Spring-Summer 2001): 55.
- 34) 鴛鴦蝴蝶派的詳細資料可參考 Perry E. Link, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities* (Berkeley: University of California Press, 1981)，以及周蕾的 *Women and Chinese Modernity: The Politics of Reading Between East and West* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991)。
- 35) 葉洪生。〈序〉。王度廬。《臥虎藏龍》，上、下冊。台北：聯合文學，1985。上冊，46-47。
- 36) 同上。上冊，46。
- 37) 同上。上冊，83。

- 38) 同上。上冊，83-84。
- 39) Ang Lee, James Schamus, *Crouching Tiger, Hidden Dragon: A Portrait of the Ang Lee Film*, 64.
- 40) 王度廬。《臥虎藏龍》。下冊，756-74。
- 41) 王度廬。《臥虎藏龍》。下冊，774-75。
- 42) Stephen Teo, "Love and Swords: The Dialectics of Martial Arts Romance," *Senses of Cinema* II (December 2000-January 2001); <www.senseofcinema.com/contents/00/11/crouching.html>.
- 43) 本片全球票房達3,200萬美金，而成本僅75萬美元，按照比例，此片成為1993年全世界投資報酬率最高的電影，甚至超過《侏羅紀公園》。《十年一覺電影夢》，117；Lahr, "Becoming the Hulk," 78。
- 44) "A Feast for the Eyes: Ang Lee in Taipei," 《飲食男女》製作特輯。(MGM Home Video, 2002).
- 45) "A Feast for the Eyes."
- 46) 李安之前的兩部電影花費不到一個月的時間拍攝，《飲食男女》則整整花了四十七天。王蕙玲、李安、詹姆斯·夏慕斯、陳寶旭。《飲食男女：電影劇本與拍攝過程》。台北：遠流，1994。174。
- 47) 張靚蓓、李安。《十年一覺電影夢》。128。
- 48) Ma, "Ang Lee's Domestic Tragicomedy," 195.
- 49) "A Feast for the Eyes."
- 50) Brooke Comer, "Eat Drink Man Woman: A Feast for the Eyes," *American Cinematographer* (January 1995): 62; quoted in Ma, "Ang Lee's Domestic Tragicomedy," 195.
- 51) 李安在拍攝《臥虎藏龍》時說：「壓抑人的感情，只會使它變得更強。」
- 52) Lahr, "Becoming the Hulk," 79.
- 53) Shu-mei Shih (史書美), "Globalization and Minoritisation: Ang Lee and the Politics of Flexibility," *New Formations: A Journal of Cultural/Theory/Politics* 40 (Spring 2000): 87-101. 「復甦的父權」一詞回應了 Cynthia Lew 的 "To Love, Honor, and Dismay: Subverting the Feminine in Ang Lee's Trilogy of Resuscitated Patriarchs," in *Hitting Critical Mass: A Journal of Asian American Cultural Criticism* 3.1 (Winter 1995): 1-60 (史, "Globalization and Minoritisation," 96)。
- 54) 「你變成一個西方人，意味著背叛了父母。這會造成一種你完全無法處理的感覺，完全的罪惡感。」引用自 Lahr, "Becoming the Hulk," 78.
- 55) Ma, "Ang Lee's Domestic Tragicomedy," 193.
- 56) 出自 Gary Alan Fine, *Kitchens: The Culture of Restaurant Work* 一書的題詞 (Berkeley: University of California Press, 1996), I。
- 57) Ma, "Ang Lee's Domestic Tragicomedy," 198.
- 58) Lahr, "Becoming the Hulk," 74.
- 59) 張大千 (1899-1983) 公認是一位國寶級的畫家，亦是二十世紀中國的代表畫家之一。他的創作擅長融合當代西方藝術與古典中國的繪畫技巧。
- 60) "A Feast for the Eyes."
- 61) 王蕙玲、李安、詹姆斯·夏慕斯、陳寶旭。《飲食男女：電影劇本與拍攝過程》。189。

- 62) 張靚蓓、李安。《十年一覺電影夢》。128-129。
- 63) Steve Fore, "Jackie Chan and the Cultural Dynamics of Global Entertainment," in Sheldon Lu, ed., *Transnational Chinese Cinema* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1997), 241.
- 64) 在"Ang Lee's Domestic Tragicomedy"中，馬聖美以「對觀光客很友善」(tourist-friendly)一詞來形容李安的電影，因為「很合乎中產階級的口味，又對各個階層都很有吸引力」。192。也可參考Shu-mei Shih, "Globalization and Minoritisation."。
- 65) SY Shen (沈曉茵), "Permutations of the Foreign/er: A Study of the Works of Edward Yang, Stan Lai, Chang Yi, and Hou Hsiao-hsien." (PH.D. diss., Cornell University, 1995), 27-28. 第五代電影導演的論戰，請參考Ni Zhen, *Memoirs from the Beijing Film Academy: Genesis of China's Fifth Generation*, trans. Chris Berry (Durham, N.C.: Duke University Press, 2003), 194 ff.
- 66) 如同文中強調的，家倩在國際航空公司上班，最年長的家珍則在市區內第一志願的高中教書，而最小的家寧在溫蒂漢堡這類連鎖速食店打工，暗示這是一個消費全球化的社會，也是一個漸漸無產階級化的社會。但在三姊妹中，家寧最容易相處、親近，也勇於在愛與性中採取主動。
- 67) D. W. Davis and Emilie Yeh, "Inoue at Shaws: The Wellspring of Youth," in Wong and Ho, eds., *The Shaw Screen*, 255-71. 這種父親／女兒的設定像個國際通用的模型，透過各式各樣的重拍，展現不同面貌，如《小婦人》(*Little Women*)、《青春萬歲》(*Young at Heart*)、《四千金》、《明日之歌》(*Make Way for Tomorrow*)，甚至可上溯到葛里菲斯的《殘花淚》(*Broken Blossoms*)和《一個國家的誕生》(*Birth of a Nation*)。
- 68) 由於原著小說太受歡迎，國泰甚至出版了一本四千字的說明手冊，解釋這個故事的種種變革，還包括鄭慧的背書，表達自己對陶秦電影的讚賞。詳見舒琪〈對電懋公司的某些觀察與筆記〉。黃愛玲編。《國泰故事》。香港：香港電影資料館，2002。96-97。鄭慧的原著故事遠比陶秦的通俗喜劇黑暗許多，美艷照人的希倫與姊姊希達的先生有染，又覺得非常愧疚，因此最後選擇消失在大家面前。希棣則因為一起飛機失事造成男友意外喪生，選擇出家成為尼姑，也因為這樣她才感覺自己負起了責任。最小的希素當了小媽媽，每天在嬰兒尿布和柴米油鹽之中掙扎，靠著丈夫微薄的薪水勉強度日。
- 69) 李安這部片介於普通的重拍和真正的致敬之間。真正的致敬，例如蔡明亮的電影中直接指涉經典電影或表演者的部分，都是蔡明亮極具個人特色的作品中的基礎元素。參見本書第六章。

和蔡明亮一起坎普

擺賣者阿亮

《只要為你活一天》（1993）、《徵婚啟事》（1998）、《雙瞳》的導演陳國富，曾經用蔡明亮的奇特行為來說明台灣電影的困境。陳國富在2003年尾於美國舉辦的一場名為「台灣電影的全球接受反應」的國際會議座談上，分享了自己的看法。¹儘管近年跨國合製的恐怖驚悚片《雙瞳》獲得了商業上的成功，陳國富對台製電影的未來仍然不甚樂觀。他斷言，台灣觀眾已經不會再關心台灣電影了。接著，他講了一個蔡明亮的軼事，談他如何利用一些特殊的方法來引起觀眾的興趣。例如，蔡明亮會直接走進電影院，向大家說明他是誰，以及大家應該買票進戲院看他的電影的理由。有時候，他會上街發傳單或明信片，像一個身處邊緣的政治候選人。蔡明亮簡稱阿亮，他總是會向好奇的人耐心解釋為什麼要做這些事，包括本土發行商對台灣電影的冷漠態度，造成他無法積極推廣自己的電影。在特映會、影展和一般的戲院場合，蔡明亮都重複這些訴求給任何想聽的人聽。他會懇求觀眾問問看身邊的人願不願意贊助，或是帶朋友來看他的電影。就像楊德昌動畫網站上的攬客員，阿亮會親自在大街小巷擺賣，呼籲大家：「來看戲啊！」

陳國富接著說，此時的蔡明亮會開始變得情緒化，接著開始流淚。一種難言、令人尷尬的靜默在觀眾席間蔓延開來，就像座談會觀眾的反應一樣，雖然陳國富微笑著，但觀眾不知道要怎麼面對這種情況。而且，陳國富說的是真的嗎？

一個月後，阿亮現身於另一場在台北舉辦的學術研討會上。他先向

在場的教授、學生、影迷致意，然後談起自己的新電影《不散》，還有這部電影在韓國釜山影展得到的盛讚與好評。他非常確信我們會喜歡這部影片，他再三保證，每賣出一張票券，就會贈送一份短片《天橋不見了》的DVD。這是他送給支持台灣電影影迷的禮物，謝謝他們願意看本土電影。雖然在所有可以接收到最新台灣電影訊息的媒體，包括報紙、雜誌、廣播、電視，都完全看不到相關消息，但親愛的朋友，我們只希望這個世界給予一點點友善，以及觀眾對我的電影的讚賞。

而此時，就像是開關打開一樣，蔡明亮哭了起來。慢著，他是認真的嗎？

這簡直是種近乎表演的行為，漸漸演變成標誌般的慣例，不管在國內外影展或校園巡迴等場合上，這種表演都越來越出名。²如此的行為讓人感到好奇，引起關注、同情，以及認同的笑聲，而感傷的場合創造出一種親密感，打破了「導演親臨現場」時會有的人際藩籬。觀眾是否認為蔡明亮真的情緒崩潰，其實並不太重要，也可能觀眾認為蔡明亮只是在開玩笑，或是想要發洩一下。事實上，蔡明亮用以下的方式，相當清楚地表達了他的看法：

1. 嘲諷電影行銷、宣傳、發行的固定模式。
2. 厚臉皮地直接問大家要不要支持他的電影，這種做法推翻了一般人對電影導演出席的印象。
3. 喚起了「俗」——一種不怕醜、勞工階級的行為，常見於大街小巷、市集，以及街頭藝人身上（「來看戲啊！」）。
4. 感傷，或許看來做作、不懷真心，但仍然非常吸引人，尤其是在研討會、影展等有點知識份子氛圍的場合裡更是如此。
5. 他的行為引起了不同的反應，有些人認為那是真情流露，而有些人以前可能聽過或看過，會認為那是標準演出或表演的一部分。

實際上，阿亮在創造一種屬於自己的獨特景觀，對手工製作、獨立行銷宣傳的電影顯露出難以壓抑的熱情。同時，這也是一個挑釁的動作，如

此紆尊降貴、先發制人，挑戰了發行商和觀眾對本土電影習慣性的冷漠。這種自我公開化展示和有些過度的情緒暴露，看來似乎和他電影中的冷靜、節制有所衝突。他就像在玩「出糗」和「猜猜看」的遊戲一樣，如果這是一種立場，並不太具有說服力（但或許是故意的）。蔡明亮暴露出來的情感引發了許多質疑，認為他內在的動機並不單純，就好像越是要大聲強調，就越表示內在心虛。³而當蔡明亮的姿態受到質疑，不論觀眾同不同意他的做法，我們都已經身在「坎普」（camp）的領域之中了。

蔡明亮的電影之所以坎普，是因為影片玩了一個深具黑色幽默的角色扮演遊戲，在人類主體性中最私密的位置植入了懷疑的種子。這些懷疑的種子會在黑暗中、在幻想中、在性的實踐與認同中萌芽，也會在孤獨的時刻，逐漸毀壞家庭生活／愛情故事之間的分界、對個人存在真實性的信念，以及台灣勞工階級生活的整體時空結構，濃縮成一個字就是「俗」。俗意味著世俗性，說話大聲、顏色俗麗、舉止張狂，是用來形容鄉巴佬的常見用語。它就像是個綽號，指涉一種「典型」的台灣世俗性，但也帶有飽滿的生命力，表示工人、農夫行為舉止中那種輕鬆而堅韌的地方特色。蔡明亮的電影不是一般意義上的坎普，不是那種「誇張、做作、諧擬、搔首弄姿」的方式，⁴也並非約翰·華特斯（John Waters）或庫查兄弟（Kuchar brothers）的B級片世界。他的電影有一點像賈木許（Jim Jarmusch）的作品，看起來面無表情，但其坎普特質實則來自一種詭譎的同性戀美學，將台灣都市生活中的「俗」扭轉成某種酷異（queer），看似容易辨識，卻難以歸類。

作為逾越社會常規的姿態和角色扮演的特異美學，坎普提供給蔡明亮的電影一個新視角，同時，透過電影風格和文化、階級的差異，蔡明亮的電影也複雜化了一般認為的坎普概念。貫穿這些電影的，正是一種坎普式的不調和，既有極度「俗」的庸俗世界，也有精雕細琢、彷彿不食人間煙火的電影美學。換句話說，必須是極為克制的藝術電影技巧，才召喚出張狂的「俗」，這種參差的感覺就像導演本人一樣，既是哭得淚漣漣的擺賣者阿亮，也是贏得威尼斯、柏林等國際影展桂冠的作者導

演蔡明亮，擺在一塊，引起奇怪的感覺。這種不舒服就像怎麼搔都不到位的癢，表達出某種坎普性。儘管蔡明亮並不必然是個坎普藝術家，但他的作品吸引觀者以坎普作為閱讀電影的策略。

為什麼是坎普？

關於蔡明亮的論述，大部分都圍繞著現代性症候群，諸如親密與疏離的辯證關係、核心小家庭的崩解、孤獨的矛盾感受、對愛情的渴望等等，這些內心感受在影片中都具體呈現為都市景觀中的水流、門窗、出入口和各種通道，例如電梯、手扶梯、洞等等。⁵性、身體、空間性、私密與公眾的獨特結合手法、對1960年代電影與歌曲的懷舊，以及客觀的類紀錄片拍攝技巧，支撐起蔡明亮電影中的主題與各種效果。⁶另一種理解蔡明亮的角度則是千禧年的啟示錄，結合對全球均質單一化和世界崩解的恐懼，像傳染病般蔓延開來，意味著歷史的終結。⁷這些論述方法都是以嚴肅的態度看待蔡明亮的作品，但一般仍認為電影裡還是有一種詭異的幽默感。

上述皆為對蔡明亮電影的主題式閱讀，這些主題將蔡的作品納入現代主義的框架中，以求甚解。但基本上，這類評論將他的作品同化為西方現代主義，雖然並非錯誤，卻難以解釋那種特殊的趣味和娛樂性。換句話說，這些論述雖頗具份量，但為了更容易消化，卻沖淡了文本本身的豐富程度。這可能是為了彌補（甚至是反制）他大部分作品中的平淡無奇，或更準確地說，一種沉悶。更糟糕的說法，有些人會認為蔡明亮的作品是關於痛苦、異化、殘酷的電影，而不把它看作是一種態度、狀態，或鋪陳、搬演顛覆性的坎普。有些論者援引日本的精神分析來解釋蔡明亮的作品。⁸有時候，主流論述甚至會把蔡明亮的電影渲染出一種神祕的氛圍，尤其是在法國，評論者的眼光看不到較具體、本土化的情境。⁹但這對蔡明亮來說完全不是問題，他通常會讚揚法國評論家的想像力。¹⁰

奇怪的是，儘管蔡明亮電影中的同性戀特質甚為明顯、直接，大部分的批評家卻似乎都對這部分感到戰戰兢兢。¹¹莫非是因為蔡明亮以矛盾的方式表現男同志的關係？影片中的表現常常相當隱晦，正如他不斷企圖擺脫「同性戀導演」這個標籤？¹²針對《愛情萬歲》中李康生的同性戀特質，蔡明亮說：「這個角色（李康生）是最難寫的，因為大部分的觀眾對同性戀的角色都很有興趣，覺得是個聳動的話題，所以在寫這樣的角色時必須非常小心，我並不想讓觀眾因為這是一部同性戀電影而來看這部片，那就違背了我的初衷。」¹³就像大多數的電影導演一樣，蔡明亮也不喜歡被貼標籤，他的話也暗示著他希望避免用聳動的方式去處理男同志的性。坎普的方式不同於淡化同性戀特質，它不但可以讓作品免於被定型，也為同性戀元素提供一個更大的空間，特別是這些元素與性、階級等議題碰撞在一起時。坎普可以賦予同性戀的元素、行為舉止和風格更多自由，變得更奇特、無法預測，也變得更具人性。同性戀元素就像是一個楔子，嵌進各種社會角色和職業中。這不只是特殊的次文化，對於蔡明亮而言，同性戀是一種多重的認同，牽動、激起了伴隨而來的認同政治。在蔡明亮的電影中，坎普並未取代同性戀實踐，而是調和了異性戀社會規範中的矛盾與反諷。

為什麼是坎普？直白地說，階級、族群、黑色幽默就是主要的原因。身為一個歌頌「俗」的電影導演，蔡明亮針對「中產階級的同化」（bourgeois assimilationism）和中產階級對歸屬感的幻想提出了批評，或至少是嘲弄。¹⁴常出現於蔡明亮電影中的漂流者，身邊總會產生一種和家庭、社群生活之間的斷裂。坎普的意思當然不等同於反諷、諷世、挖苦、滑稽的模仿等等，但存在於角色的幻想與其週遭物質環境之間的落差，形成了所謂的坎普場域。電影中的同性戀慾望經常降臨在想像中，包括意識型態和自我妄想。這說明了蔡明亮為何不願承認自己是個「同性戀電影的導演」，我們先來看看一個簡單的異裝（cross-dressing）例子。

在《愛情萬歲》裡，有一幕是小康身著女性服飾，站在鏡子前面左顧右盼，欣賞著自己的模樣。小康到底在做什麼？看起來像是一場暫時

的變裝皇后表演，變得像小女孩一樣又萌又色情，彷彿在唱著「我覺得自己好美……」，讓整個場景坎普了起來。小康是認真的嗎？儘管他行為放縱，但這是「特定的酷兒論述」，或諧仿酷兒情慾的範例嗎？¹⁵或者，這是一種對家居生活的嘲諷和模仿？小康隨意將髒衣服丟進按摩浴缸，像是在洗衣服。暫居在這個空蕩、奢華房屋內的小康，就像在扮演一個賢慧的家庭主婦，滿懷愛心地清洗著男性戀人的衣物。影片的坎普效果主要來自於布爾喬亞式的居家生活，以及身為屋主那種輕鬆悠閒的愉悅，看起來像小孩在玩扮家家酒一樣（試回想《淘金熱》〔*The Gold Rush*, 1925〕中，卓別林看起來煞有介事，熟練地切著煮好的皮鞋）。蔡明亮和他的另一個自我小康正在擬仿居家生活，召喚充滿喜悅的渴望、居住的權力和家務的勞動，簡直就像是房地產廣告，要你「想像自己正在……」。小康的幻想也符合他愛上異男這個事實，為他的異裝自戀症提供了動機。在蔡明亮的電影世界中，女人、異性戀、男同性戀這三種角色不可或缺，他的所有角色都有異性戀情慾，但總是重疊著同性戀或雙性戀的可能。在他最早期的兩部影片中，女人就處於兩個男主角中間，調解了未完成的性慾衝動。接著，女人開始「硬起來」，展現出自主性較高的性慾展演（例如《你那邊幾點？》、《不散》）。此處的坎普特色是一種笨拙、不確定的性—階級—族群姿態，突顯了任意、專斷等特質，處理也迴避了主流社會角色對個人的要求。

坎普質疑了偏好美學且漠視同性戀、酷兒、雙性戀、跨性別等去政治化的論述取徑。坎普風格也在階級、族群等議題上有所著力，揭示蔡明亮永久不變的場景中重要的族群議題面向，如同美國坎普先前觸及猶太裔、非裔美人、拉丁裔，和其他「大體上是邊緣社會認同」的面向。¹⁶潘蜜拉·羅柏森·沃伊齊克（Pamela Robertson Wojcik）對性別、種族兩者之間的纏繞，曾提出以下看法：「坎普基本上是建立在對種族、種群差異的本質論看法和修辭手法上，以建構一種可相互滲透、可移動的酷兒認同。」¹⁷

在蔡明亮的第一部電影《青少年哪吒》中，主角小康偷偷地破壞別人的摩托車，再用噴漆寫上「AIDS」，開了個惡毒的玩笑。這個舉動彷

佛是以輕蔑致意，高度反諷，但同時也帶有坎普的意義。為什麼呢？首先，在這部電影中，小康不愛讀書，就在漸漸認知到自己的同性戀傾向時，開始浮現小流氓的行為。小康的舉動其實在重複之前就出現過的行為：摩托車騎士隨便破壞他父親的計程車（因此小康的行為可以視為報復的舉動）。此舉也呼應了摩托車騎士的異性戀放蕩，這是另一個吸引小康的點，也讓塗寫「AIDS」帶有羨慕的意味。當摩托車騎士砸碎小康爸爸の後視鏡、引起交通事故時，摩托車的後座正坐著一位性感、年輕的女孩，很容易就能聯想到他這樣做是為了炫耀給新女朋友看。小康似乎察覺到機車騎士、女友和另一個男人喝醉後，在賓館幾乎發生的「三人行」（床單還濕濕的，留有上一對情侶約會的痕跡），他高興地在對方的摩托車上寫下讓他們最害怕的後果，這種「神的制裁行為」讓小康感到非常興奮。

縱使蔡明亮本身可能對政治性的批評方式有顧慮，坎普的途徑卻可以幫助挖掘出作品中的政治意義。有些評論會為了更「直」、更「嚴肅」的文學內涵，而刻意貶低蔡明亮的同性戀坎普特質。¹⁸我們為什麼要為了隱喻、象徵，而縮減坎普的批評能量？坎普把惡搞擺上檯面，更進一步以小康惡搞的反諷意味描繪一個恐同男學生的自我否認。蔡明亮靠著大眾對愛滋病廣泛存在的偏見，把同性戀的「基本表述」裝置入一個匿名、怯懦的惡作劇中。當小康看到陳昭榮飾演的角色發現摩托車遭破壞時，在一陣狂喜之下瘋狂地手舞足蹈。後來，小康還跟在他後面，溫和地問他需不需要幫忙。不論小康對這位帥氣的對手有沒有同性慾望，這仍然是一種漂亮的反諷，因為身為勞工階級，他們理所當然地把愛滋病視為「同性戀病」。小康在此扮演的角色是一個引誘同性戀出櫃的叛逆青少年，陽剛又性慾旺盛的模樣背後，躲藏著一個櫃中妖精。這進一步闡釋哪吒乃一散播厄運的神祇的神話傳說。

在亞洲電影中，關於坎普的討論並不多，更不用說台灣電影了。¹⁹要使用這樣的概念確實讓人感到退縮，因為有太多意涵和可能的誤解需要處理，而坎普究竟是不是一個僅限於男同性戀社群的議題，也一直是熱門的爭論焦點。²⁰它是否必然帶有銳利的政治意涵？或者，它「只

是」為了飽享樂趣而產生的一種感覺？（但又是誰的感覺？）坎普一定是對抗性的嗎？如果是這樣，那麼喜劇演員巴瑞·哈姆弗萊斯（Barry Humphries）在電視劇《愛德娜夫人》（*Dame Edna*）中模仿「噢！多麼美妙的豐田汽車！」又意味著什麼？這是一種商業的坎普模仿秀嗎？或者是一種挪用流行文化的變異？這些又都具備了瑪格莉特·湯普遜·卓瓦爾（Margaret Thompson Drewal）說的「坎普跡象」（the camp trace）的條件，以及利柏瑞斯（Liberace）展現的「美國藍領階級忠誠」（America's blue-collar royalty）嗎？²¹我們又該如何看待反動主義式或女性貶抑式的坎普文化？坎普是一種巡迴表演嗎？它是否倚賴一種無法跨越語言、文化界線的共通知識？而這些界線是否又有賴坎普文化來界定？由於坎普文化的擬仿、嘲諷、刻板印象、竊取來的特殊形式，以及過分的誇大，使得坎普非常適合做國際性的分析。

本章可以視為一篇佚文，或一種實驗，企圖將台灣電影引出、紮營在一個陌生的領域，同時也將坎普論述帶入異質的場域。我們希望透過坎普的概念，來闡述蔡明亮與台灣流行文化及電影傳統有關的創意策略中最吸引人的特質。本章也提出，必須從聚合的角度（坎普策略、電影歷史傳統、台灣勞工階級脈絡）來檢驗蔡明亮的電影，從美學、電影、本土和性的層面分別挖掘出豐富的文本訊息和歷史操作方法。

美學化本土勞工階級

蔡明亮的電影明顯是一種「地方性的」電影，影片中的勞工階級角色、環境，以及精準的音畫設計，都構築起一個人為美學的有機小世界，可以概略地稱之為台灣坎普。我們選擇角色塑造、場面調度和民俗儀式的實踐來作為討論的範圍。

勞工階級是蔡明亮的角色塑造中非常明顯的特質，例如計程車司機、偷竊慣犯、穿溜冰鞋的服務生（《青少年哪吒》中的苗天、陳昭榮、王渝文）；路邊攤小販、房地產仲介、賣靈骨塔的業務員（《愛情萬

歲》中的陳昭榮、楊貴媚、李康生)、老榮民(《你那邊幾點?》中的苗天),還有電梯小姐(《河流》[1997]中的陸弈靜)、兜售色情錄影帶的男人(陸的情夫),以及《不散》中的電影放映師和售票員。透過服裝和背景設定,更加突顯出角色職業的位階。女人的服裝通常俗豔、過時,如《河流》中的母親穿著啦啦隊迷你裙和透明上衣,看起來像個青少女,但可以看見底下誘人的黑色內衣。從她的情夫、電梯小姐身份,以及迷信程度看來,母親似乎擁有豐富的人生經歷。《河流》中主要的男人在家中幾乎只穿著白色內衣;小康穿著緊身T恤、花俏的夏威夷衫和白色球鞋,而苗天穿著1960年代的白色襯衣,洩露了他退休軍人的身份,在台灣被人戲稱為「老伯伯」(beibei)。

這些老伯伯的族群身份揭示了「俗」的關鍵面向。「俗」也界定了外省人和本省人、國語和台語、公務員和商販,甚至是城市中區域間的區別。當這些族群劃分變得外顯可見,並不會形成戲劇性的劇烈拉扯,而是隱然安居於色彩繽紛卻逐漸消逝的「俗」世界。在蔡明亮的電影中,外省移民和本省人並行存在,就像小康的家庭一樣。《河流》片中,小康的母親強迫他接受各種台灣民俗儀式,而他的老父親則帶他去看西醫和整脊推拿師。但在《青少年哪吒》裡,當母親開始認為小康是哪吒投胎轉世的肉身,父母兩人大吵了一架。父親轉而在美食街找到某種慰藉,這些地方專供無處可去的「老伯伯」閒蕩、打發時間,因為他們早前的棲所已被政府徵收作為都更之用。令人驚訝的是,蔡明亮竟也將麥當勞的黃色M型字納入「俗」的坎普美學。

這些角色在城市中遊蕩,固定做某些事情:去水果攤買西瓜或榴槤等熱帶水果,邊吃邊隨意把種子、果皮丟在地上;去路邊攤吃傳統早餐,或光顧老戲院、舊式百貨公司和電動遊戲場。然而,這些行為都相當漫無目的,他們彷彿把目標感遺忘在某處,像一把壞掉、被丟棄的雨傘。

蔡明亮和首都台北之間的關聯已經著墨許多,當中的批判重心著眼於無情的城市開發對貧民區的拆除,代表蔡明亮對這些消逝中老區的不捨。²²儘管大家都很熟悉敏感的藝術家和週邊環境之間的論述,但若談

到要如何思考蔡明亮的電影，並將其理解為城市電影，這個部分似乎仍不太到位。如果蔡明亮的電影是關於當代台北空間和時間上的錯位，那麼，這些電影和楊德昌的都市喜劇或驚悚故事之間的關係是什麼？是哪些元素讓蔡明亮的都市風景看來如此特殊？

蔡明亮的都市風景是共生的，包含大眾和邊緣：俗麗、俗氣、繁華，甚至包括潛藏和隱藏的部分。不同於寬闊的都市全景景觀鏡頭，蔡明亮的都市景觀中充斥著無名的窄小空間，人們整天蜷縮在其中；或者是空蕩、冰冷、四處漏水的老舊公寓，陌生人四處遊蕩、尋求身體的慰藉（就像楊德昌的犯罪電影一樣）；有小偷出沒的電動玩具店，裡面的青少年大力搖晃著遊戲機的控制桿；了無生氣的麥當勞，退休的老人聚集在那裡尋找對象（不同於一般印象中的兒童速食店和親子遊戲樂園）；尋找慾望出口的廉價男同志三溫暖和小賓館；幽閉、鬧鬼的電梯、樓梯間、公共廁所。這些地方常成為躲避、表演（楊貴媚在《洞》〔1998〕裡的歌舞表演），甚至是工作的地方（《河流》中的陸奕靜在台北某間港式餐廳充當電梯小姐）。

從這些窄小空間的裝飾、擺設便可以看出，這些地方都明顯散發出一股簡陋破舊、下層階級的味道。即使是麥當勞，也都迥異於楊德昌片中的餐廳場景（如Friday's和Hard Rock餐廳），散發出一種陰暗的感覺。《河流》中，小康和父親先後出現在男同志三溫暖，其中的裝潢佈置正反映了台灣勞工階級的文化品味。在這場戲裡，父親和這次看上的對象（陳昭榮，蔡明亮電影中最理想化的同性慾望對象）正準備進行性交易，剛好和脖子抽筋、正要出去尋找樂子的小康擦身而過。畫面中的小康背對著鏡頭，景框中另有一個鏡框，反射出亮眼的綠色夏威夷衫，佔了鏡子一大半比例。接著，小康走上空無一人的天橋，背景是巨大的郵局招牌，閃著霓虹光線，寫著「可靠、親切」。小康走進三溫暖，我們看見入口處附近的牆上貼著新年祝福語「恭喜發財」。當小康經過準備走出來的陳昭榮身邊，我們可以清楚看見三溫暖內部的隔間，以一面廉價的珠簾隔開，上面繪著傳統的中國式圖畫，兩隻鳥襯著紅色的夕陽。眼見沒什麼樂子，小康離開，走回天橋上，再次和陳昭榮擦身而

過。我們看到小康走向另一面大型廣告看板，上面寫著「大減價」，不遠處有一面閃著霓虹燈的KTV招牌。

在先前苗天看上陳昭榮的場景中，麥當勞外面的人行道則象徵另一種典型的窄小空間。這個場景以霓虹燈和男同志釣人的走位，來鋪陳相當到位的坎普風格。這場戲一開始是一個廣角鏡頭，苗天和一群「老伯伯」坐在麥當勞裡。當陳昭榮進入景框，他並未面向鏡頭，但視線穿過窗玻璃，注視著美食街。苗天以主動、探詢的眼神回應陳昭榮的視線。陳昭榮走向別處，而鏡頭隨著苗天起身橫搖向左邊，兩人離開了麥當勞。橫搖的鏡頭展現了驚人的景致（圖6.1）——長方形、像箱子一樣的人行道，畫面右上方有著麥當勞的黃色M字招牌，中間則有一個紅色的電子佈告看板，閃著各式各樣的廣告訊息，而畫面遠處是一小塊日光燈照亮的區域，兩個女孩悠閒地逛著街。這個深焦畫面最讓人驚艷的



圖6.1 《河流》：時髦的麥當勞看板（中影股份有限公司提供）

地方，在於沿著人行道天花板蔓延交纏的藍色霓虹燈管，在構圖上製造了一種強烈的後退感，引導觀眾的視線掃過人行道頂端、下方及兩側，並深入畫面的透視點。這個空間就像一個華麗、私密的戲院影廳，兩個同性戀男子逐漸看上對方，熱切地打量彼此。「釣人」顯然以性為目標，以注視傳達性的慾望。²³身體的姿態、點菸的動作、緩慢的步伐，以及適當的停頓，都建構一種特殊而審慎的酷兒氛圍。

蔡明亮佈陳的迷人構圖可媲美楊德昌的隧道視野（參考第三章），透過燈光和構圖塑造歷史的景深。楊德昌使用琥珀色的鎢絲燈，呈現1960年代早期燈火管制下忽明忽滅的燈光，而蔡明亮強調霓虹燈，並不會熄滅或閃爍不定，也不像黑色電影中閃爍的燈光那樣帶有憂鬱氣氛。楊德昌電影中的隧道視野（侯孝賢亦同），可以像漩渦般將觀眾的目光捲入各種可能性之中。而蔡明亮設定的深層空間則具有某種刺激，像一面鏡子般反射出死氣沉沉的寒意。蔡明亮電影中同性戀者隨處可釣人的空間設置，展現出相當精煉、高度匠心的名牌服裝般的設計手法，又帶有一些驚悚的意味（宛如Prada的精緻時裝展示）。當兩個男子悄悄地靠近美食街，他們的小心翼翼帶有一種精心設計的表演。在這種設計、而非慾望的儀式中，任何人與人之間的接觸或熱情都會消失。蔡明亮的導演手法將這種「俗」轉變成一種具有男同志風格、精心安排的儀式。

戀物對象

我們可以從場面調度裡提取出更多不斷反覆出現的視覺主題。《你那邊幾點？》的第一場戲中，就有一個蔡明亮影迷非常熟悉的物件。我們看到父親苗天坐在餐桌前，準備吃餃子，桌上就放著一個台灣家庭日常景致中隨處可見的綠色大同電鍋（「大同」意味著「大家都一樣」）。大同電鍋無疑是台灣家庭最常見且最好用的日常器具，標榜本土製造、多功能，可以用來炊飯、烹煮各式蔬菜海鮮，或用來加熱剩菜。不分家庭或個人，它的簡單設計使用起來非常方便。在快鍋或微波爐普及以前，大

同電鍋是台灣家家必備的電器產品，甚至遠渡重洋也要帶上它。

若我們回想《青少年哪吒》的開頭，居家空間的設計也一模一樣，在同一棟公寓裡、完全相同的位置上，擺放著一個大同電鍋（這次則是紅色的）。在蔡明亮2003年前成就最高的作品《河流》中，大同電鍋也同樣放置在小康家中的餐桌上，它的顯著位置導引我們進行一場符號學的解析。另一方面，這個道具也扮演著重要角色，代表家裡的廚房或灶台。雖然《青少年哪吒》中有一場短短的煮飯戲，但我們在電影中還是看不到這家人在哪裡煮飯。《河流》裡，這個家裡的每位成員都是單獨吃飯，而他們吃飯時，都是從同一個電鍋裡拿出飯和母親從餐廳打包的剩菜。

在另一個層次上，大同電鍋可以視為一個非常重要的視覺主題，指向電影美學和風格形式上的動機（圖6.2、6.3）。由於日常生活隨處可見的熟悉感和統一的外觀，大同電鍋反而成為一種風格化的展現，變為特殊的物品。大同電鍋堅定地固著在那兒，不只是為了角色的需要，而是為了邀請觀者欣賞蔡明亮的美學技巧。但一個簡陋的電鍋能夠代表美學戀物到什麼程度？就像大同電鍋的名稱，所有的電鍋看起來都應該一樣，不過片中的電鍋以紅、綠等不同顏色交替出現（事實上剛上市時是白色的）。或許這樣的轉換代表電鍋會變老舊，需要每隔幾年換新，而蔡明亮經常用紅色和綠色塑造華麗、坎普式，卻疏離異常的居家環境。電鍋之所以坎普，是因為蔡明亮將日常且熟悉的事物陌生化（更適切地說是將其變形）。大同電鍋若無其事、日復一日地站在那裡，正符合蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）定義的「天真的坎普」（naïve camp），²⁴但它其實已經從一個日常居家物件轉為美學對象，透過多部電影，從不起眼的東西轉化為特別的物件，吸引我們的注意。值得注意的是，這種坎普的設計非常懷舊，以時間扭曲、甚至是回歸田野的概念為基礎，連結老舊、被遺忘的居家物件、器具、俗麗飾品、人物，以及電影。這種時間發展在蔡明亮的電影中持續出現。到了他的第五部電影《你那邊幾點？》，大同電鍋已經累積出一種特定氛圍，如同蔡明亮不斷重複運用的老公寓、室內陳設，以及固定演員。在《不散》裡，大同電鍋仍持續



圖 6.2 《河流》裡的大同電鍋（中影股份有限公司提供）



圖 6.3 《你那邊幾點？》裡的大同電鍋（沅霖電影公司提供／攝影：林盟山）

陪伴售票口裡孤單的跛腳賣票女孩。她用電鍋蒸壽桃給樓上心不在焉的放映師小康吃，裹在塑膠袋裡的壽桃最後仍然無法引起小康注意。但是，售票女孩在上班的最後一天把壽桃放回大同電鍋裡，並把電鍋留給小康當作最後的告別，小康發現了電鍋和裡面的壽桃，把它們連同女孩的心意一起帶回家。

另一個帶有坎普意味的類似物件是中國書法，這也是室內陳設的一部分。《你那邊幾點？》中，一幅字就掛在客廳的牆壁上，寫著「親愛精誠」，是台灣反共時期的古早美好歲月裡，先總統蔣介石為提昇軍中道德而寫下的四字格言。但在台灣1990年代之後的時空脈絡下，這幅字看來徹底過時，即使過去在與國民黨關係密切的家庭中曾是相當常見的居家物件。現在，它則被當成庸俗的牆飾、一段和歷史有著特殊共鳴的匾幅，現今已完全失去意義。這幅字讓人回想起戰後時期，那種崇尚個人崇拜的退化狀態。蔣介石這個以父祖之名，落居於美麗之島的領袖，過去曾經是父權體制的終極代表，也是對像苗天這個父親、前國民黨軍人，像神一般的陽剛象徵。

接下來，與書法相對應的便是已故父親苗天的照片，與印有蔣介石畫像的圓盤放在一起，兩者以庸俗的形式並置。這樣的並置在《你那邊幾點？》中製造了最坎普、最詭異的場景：母親陸奕靜在某個夜裡進到父親的房間，穿上她最美麗的衣服（有著顯眼大花朵圖案的旗袍、珍珠項鍊，以及頭上插著的花飾），鏡頭橫搖至桌上的苗天遺照，照片和蔣介石的圖像並置。母親躺在床上，用父親的籐製枕頭摩擦自己的私處，這場戲顯示出母親的挫敗與渴望。在形式上，蔡明亮用最坎普的方式安排這場戲：母親的表演是一場扮裝舞會，宛如好色淫蕩的茶店小姐，為已故的丈夫和老總統斟酒服侍。乾了一杯之後，她躺在床上扭動身軀，開始自慰。

透過各種靈異現象，母親相信父親已經回到家裡，因此開始著迷於水缸中的大白魚。一個失眠的夜裡，她隔著玻璃親吻那條魚。在印有勞工階層符碼的場景設定中，這個舉動揉合了迷信、性慾及超現實的不自然感，使蔡明亮得以用誇張的風格捕捉極度私密的時刻。沿著魚缸邊

緣，光亮透明的藍色燈光將母親的臉龐一分為二；雖然她一個人孤獨地對著那條魚說話，但可能是這個液態世界吸引著她，一個遲緩呆滯、水的領域，卻能溫柔地撫育、流經那條魚的身體。一個女人感到孤寂、哀悼自己的另一半並沒有什麼好奇怪的，但是蔡明亮的處理方式使畫面私密得讓人不太舒服，彷彿一場降靈會，以咒語哀慟地呼喚死者。同樣地，內在世界和外在世界之間的縫隙給打開了，令人懷疑片中人物的情緒和情感是不是過於誇張？人相學家約翰·布爾瓦（John Bulwer）於1644年的著述中說道：「避免做作！因為所有的感情都是可憎的；如果人們領悟到我們所有的動作都出於自然的律動而流動著，他們將受到最大的感動。」²⁵作為情感轉移的對象，大白魚看來渾然不覺，更加深了婦人親密告白的荒謬感。

民俗儀式及美學積累

透過變形，日常生活給美學化了，也開始發聲，因而顯得生氣蓬勃。這種形式美學策略出現在蔡明亮的所有電影中。在此，日常生活包括獨特的生活空間與不尋常的工作地點，特別是台灣民俗儀式的實踐。蔡明亮相當明白外來者的好奇眼光（因為他也是，或曾經是外來者），靈魂附體和民俗療法的神祕未知使他深受這些儀式吸引。對蔡明亮而言，這些部分是統合處理民族誌和坎普美學的好機會。在他的第一部電影《青少年哪吒》中，他以文字記錄民俗信仰，也預示了蔡明亮將持續呈現這些民俗儀式。這些儀式的迷人之處在於純然的奇觀，也展現在儀式的價值對於勞工階級，特別是女性的重要意義。如同基督教的五旬節和信仰療法，台灣的民間宗教也展現了一種信念、「以防萬一」的犬儒主義，以及民族誌式的異國風情。我們在《青少年哪吒》裡看到道教寺廟裡的傳統儀式，背景中的小康和母親專心地看著一位道士幫受到驚嚇的小男孩做法。

根據大多數的中國民間故事，片名中的「哪吒」是一位急躁、衝

動、叛逆的年輕人。在《青少年哪吒》裡，小康拙劣地模仿哪吒、戲弄父母。他們爭論小康到底是不是哪吒的轉世，因為哪吒的父親李靖試圖囚禁他，使得他非常痛恨父親，而小康的父親對這類迷信絲毫沒有耐心。一個廣角鏡頭從上往下拍攝熟悉的餐桌，我們看到小康站在背景處的走廊上，他面對著牆壁，臉幾乎看不見，隨後突然開始搖擺身體。一開始，他看似可以控制自己，只是呼吸變得困難。小康的父母警覺到情況不對勁，從餐桌旁跳起來大聲斥問他。接著，小康開始瘋狂地跳起舞，踢掉拖鞋，大步跳起他想像中的靈魂附體舞步。鏡頭接著切到他的特寫，嚇壞了的父母站在背景遠處。他開始像野人般吼叫，搖晃著腦袋，拍打自己的雙臂。小康的父母非但沒有笑，反而感覺受到屈辱。苗天憤怒地朝小康擲出飯碗，正中他的後腦勺，飯碗摔得粉碎，結束了這場戲。對於刻劃一個台北年輕人的悲哀寂寞，平常沉默寡言的小康演出這場令人發笑的小小爆發，有著珍貴的坎普意涵。

將民俗宗教儀式轉化為美學的最佳例子，或許是《河流》裡一系列非正統的民俗療法。治療小康脖子怪病的療法包括道士做法，以及推拿和針灸。這些治病的場景就像是民族誌式的奇觀，醫生展演特殊的技法，有如表演功夫。治療變得比疼痛本身更難以忍受時，病人會遭遇到非常折磨人的痛苦。小康的家人聽過診斷結果，決定施以更激進的治療方法，病痛和治療便開始以奇異的狀態互相壓制。我們沒有辦法懷疑廟裡的算命仙嘩啦嘩啦地自動書寫的真實性，事實上，敘事可能只是為了呈現一個比一個怪異的驅魔儀式。儘管如此，蔡明亮羅列呈現台灣民俗療法仍然非常具異國情調，或許也帶有坎普的意味，就如同小康的怪異病徵一樣。誇張扭曲的臉部表情本身具有一種黑色滑稽感，更不用說他過度誇大、抽筋般的身體扭動，彷彿重現了卓別林的機械肢體動作。

《洞》

蔡明亮最為明顯的坎普美學出現在《洞》裡的幻想歌舞場景。

《洞》雖然是一部劇情片，但劇情元素非常稀薄，僅僅簡單地訴說某段時間，一對遭隔離的鄰居在末世生存的故事。電影場景是一棟空蕩的房子，看來既熟悉又詭異，杳無人煙、充滿病毒。該處居民不是死於神祕、經蟑螂傳染的台灣瘟疫，就是已撤離原本的住所。不只有關當局切斷水源，氣候也十分異常，洪水氾濫，伴隨著間歇地從上方掉落的大袋垃圾。由於持續不斷的大雨帶來長久的陰鬱，遮蔽了外界的行動，根本難以區分外面究竟是白天或晚上，除了等待以外什麼也不能做，只能偶爾去販賣家禽牛豬、魚類、農產品的傳統市場撿拾生活補給品。然而有一天，一位水電工來到此地，沒有原因地在小康家的地板上留下一個大洞，也打開了和住在樓下的女人（楊貴媚）生活的連結。

我們可以說，蔡明亮在此處大玩「正統」（straight）的坎普元素，因為兩位主角間的相互摸索是以五首華麗誇張的歌舞串連起來。這些歌曲的原唱者是1950、60年代的香港影歌雙棲紅星葛蘭，老舊的國語流行歌曲帶著充滿懷舊感的彩色電視色調，突兀地打斷了潮濕、反烏托邦的背景設定。這些歌舞表演宛若海市蜃樓，可能來自於楊貴媚的幻想（或精神錯亂），因為她產生過台灣瘟疫的恐怖症狀（在濕透了的廢紙堆和骯髒的地板上亂抓）。她身邊的貧瘠環境和幻想場景間的對比再明顯也不過，本片的重點即在於公寓居民的困境和這個憂鬱、濕透了的女人投射出奇異幻想間的矛盾對比。在每一段坎普風格的歌舞表演中，她看來都像是個風情萬種的秀場女郎，暗示這些都是她的幻想，從流行於夜總會的歌曲〈噢！克莉普索〉（“Oh, Calypso”）、〈打噴嚏！〉（“Gesundheit!”），到1958年的上海金曲〈我要你的愛〉，配上Jon Hendricks寫的英文歌詞：「聽媽媽的話，你永遠不會後悔，如果任何人問起，告訴他們是我說的……時候到了！你該給我一點愛了，今晚抱緊我，答應我的任何要求。」每首歌舞都比前一首更加好笑、放肆。透過楊貴媚追逐身穿白色禮服、假裝振翅逃跑的小康，這些幻想儼然是以異性戀為基調。

但是，這些歌舞中的飢渴與興奮不只是為了性的滿足，也是為了盛大、華麗的風格表現，賦予表演諷刺的效果，使其更加誇大——不只是

因為黑暗、充滿傳染病的環境，而是來自於楊貴媚呈現歌舞的方式。透過楊貴媚及男女舞群的表演與她對嘴唱歌的方式，加上誇張的長羽毛圍巾、妖艷迷人但稱不上專業的舞蹈動作，以及搶鏡的誘人動作，賦予歌曲一種坎普的意味。台灣觀眾可能會稱這種歌舞表演為「牛肉場」，意指出現在鄉下葬禮隊伍中那些穿著清涼、扭腰擺臀的秀場歌舞女郎。楊貴媚的葛蘭模仿秀無疑是非常典型的「俗」：華麗、庸俗、廉價、放蕩、做作，像街頭藝人一般，而且非常台灣本土。儘管這首歌讓人聯想到殖民的歷史，但仍呼喚我們回想另一個世界：上海和香港的繁華夜總會、電影院、歌舞劇，甚至是好萊塢。

如同卡拉OK的慣例，這些穿插的曲目有表現、淨化的功能。蔡明亮僅僅以把電影片段剪進伴唱帶中的條件，就取得EMI唱片公司授權使用這些歌曲。他和葛蘭面談時，葛蘭頗感意外，因為他並沒有用她的招牌歌。²⁶蔡明亮在一次訪談中說到：

比起一般的音樂劇，這些歌曲在此扮演了另外一種角色。對我來說，這比較像是內在世界的表述，特別是對女性角色而言。這個女人外表非常冷酷，為了對抗環境，檯面上她必須讓自己非常凶狠，防禦心非常強。但她的內在世界卻非常熱情，渴望有人來愛她……我想到了世紀末，很多像是熱切渴望、天真純樸等特質都受到壓制，而歌舞仍含有這些特質。我是用一種剖析心理的方式來面對這個世界。²⁷

然而在這些幻想出來的場景裡，聲音和畫面之間有隔閡：葛蘭的歌唱是以錄音播放，而畫面則是諷刺滑稽、秀場般的舞蹈表演。這些歌曲本身就很有趣，但在這樣的表演之中，歌曲的意義也改變了，將「俗」以一種搬演、裝扮、擬仿及舞蹈的方式呈現。影片末了，蔡明亮的提字寫著：「二千年來了，感謝還有葛蘭的歌聲陪伴我們。」影片對葛蘭歌曲的挪用看似不太尊重，實則為蔡明亮帶著玩笑性質的深情模仿。影片敘事和幻想橋段之間的分歧，恰恰吻合歌曲本身的內在分歧，葛蘭的歌聲是

如此優雅，而舞台呈現卻是如此誇張、俗麗的坎普。

此等光景和葛蘭令人難忘的明星形象，以及她在國語流行歌曲和電影中的歷史地位並不調和。除了唯一的例外（她在1960年的《野玫瑰之戀》中扮演一位放蕩的酒吧女郎），葛蘭的明星形象是健康清新的鄰家女孩形象。她是一個活潑大方、接受正統教育的美女，不論對男女都具有相當的吸引力。葛蘭是徹底的摩登明星，具體化了現代中國女性完美無缺的形象。她的美並非尤敏那種虛無飄渺、悲劇般的美感，一般認為這種形象太過「東方」，也不像林黛稍具侵略性的性感，這又可能被視為太過「西方」。葛蘭兩者兼具、動靜皆宜，她不過度戲劇化，而是完美地融合了純真無邪的女孩和擅於歌唱的海妖，也融合了風格化的優雅和活力。這種雙重特質從她在電影中飾演的角色最能看得出來；在《曼波女郎》中，她扮演一位歌舞才華出眾、喜歡唱最新西洋流行歌曲的少女，但對男性和追求名聲絲毫沒有興趣，徹底的純真無邪。而在《星星月亮太陽》（1961）裡，葛蘭則代表「月亮」，綜合了葉楓飾演的炙熱太陽，以及由尤敏代表、一閃一爍卻終將殞落的星星。

雖然蔡明亮在《洞》中展現的歌曲充滿了他對1950、60年代的緬懷，但影像呈現並未直接引用上述的視覺線索。我們看到的是他古怪地挪用了葛蘭歌曲及上海／香港國語流行歌曲，形象則愈趨本土和台灣本地工人階級文化。這種坎普式的階級劃分和勞工階級式的「俗」並無助於給人優雅漂亮的明星形象。葛蘭的優雅形象被楊貴媚放蕩、肉感的俗氣取代，還帶著沾染了熱帶陽剛氣質的台灣勞工階級氣息。充滿陽光的殖民地大都會被瘟疫肆虐、陰雨不斷的台北城取代，香港城中溫暖舒適、風格典雅的別墅轉而成為不知名的國宅。真實、溫馨、充滿朝氣的家庭逐漸凋零泛黃，而寂靜、孤獨的單人臥室成了唯一的生活空間。在蔡明亮所有的電影中，他都試圖喚起一種「衣櫃中的情緒處境」（the emotional weather of the closet）；這是麥可·穆恩（Michael Moon）用來形容傑克·史密斯（Jack Smith）的表演藝術電影中，那種沼澤般潮濕霉氣的詞彙。²⁸

蔡明亮與史密斯一樣，在電影中挪用過去的流行文化偶像，以表示

讚美和諷刺。安德魯·羅斯（Andrew Ross）分析貝蒂·戴維斯（Bette Davis）和瓊·克勞馥（Joan Crawford）的電影《姊妹情仇》（*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962），他表示坎普的美學效果不僅來自於改變文化生產的模式（以及接續此種改變而來的矛盾），而是先前生產模式的產物（此處是指明星）已經失去生產和主宰文化意義的力量時，現今又重新變得可供利用，並能根據當代的品味模式加以重新定義。²⁹

對於這部攝於1998年的千禧電影而言，蔡明亮重新定義1960年代的華語電影明星，是對掏空城市中同樣空洞居民的預言。蔡明亮朝向一個荒涼的未來移動，恰恰是一齣帶著鄉愁、回顧過時流行文化的準科幻電影。這種作法有助於形成巧妙但頗為刻意的合成物，硬將過去與未來、啟示與回憶湊在一起。如同庫柏力克（Stanley Kubrick）的《奇愛博士》（*Dr. Strangelove*, 1964）一般，聲音和畫面的不協調引起了過度的荒謬感，也伴隨著揮之不去的召喚，正如詹明信（Fredric Jameson）所言「對於當下的懷舊」（nostalgia for the present）。³⁰蔡明亮重新結合了類型表演，也重新定義了音樂劇和作為坎普的電影傳統，又同時為這個冰冷、濕黏、病態的世界提供某種癒療的力量。

《不散》

如果說《洞》運用了「正統」坎普美學築起堡壘，或錯置嫁接，那麼《不散》則比較像是一種評述或一首輓歌。如同《洞》，本片的前提很簡單：在一個老舊的社區，一個日本觀光客偶然進入一間頹敗的戲院躲雨，他發現自己碰上戲院營業的最後一天，且剛好在放映胡金銓的《龍門客棧》（詳見第一章）。大廳裡，除了苗天和石雋之外，其他老顧客都在閒逛打發時間。他們是這部1967年的老電影《龍門客棧》中的演員，以一種古怪的方式看著自己過去的身影出現在大銀幕上。除了這對奇異的客人之外，人們來這間戲院只是為了殺時間、上廁所、吃東西、抽菸，或者僅只是閒晃。電影的另一條故事線則圍繞著一位跛腳賣

票女孩和樓上的放映師之間已然不太青春的愛情故事，而放映師的角色由蔡明亮的另一個自我——李康生飾演。

蔡明亮實際運用了胡金銓經典電影中的大量片段，再一次喚起1960年代和流行大眾文化的過往燦爛時光。然而，這些武俠電影片段也再次和當下的都市環境並置在一起，還包含了一個同性戀鬼故事。男性性慾是貫串兩個世界的線索，這也是《洞》建立的模式的變奏。這位日本觀光客很明顯是在找尋某種接觸，因而遇見有機會進一步發展的對象，還有在那裡遊蕩已久的楊貴媚，衣裝和行為舉止都極俗氣（有技巧地用嘴分出西瓜子再吐出來），以及其他如同鬼魅的失落靈魂。這部電影涉及迷信、傳染病，更帶領觀眾回到華語流行文化較為茁壯的時期，特別是武俠類型片。在這層意義上，就重新活化武俠裡的隱微意義而言，蔡明亮較接近李安。蔡明亮將過去的明星放置在當代觀眾、外來觀光客、甚至是鬼面前，如此一來，同性戀性慾和恐同症之間的爭戰都並存於這個時空扭曲的獨特世界裡面。如果說《洞》是以五首坎普風格的歌舞表演來增強效果，《你那邊幾點？》也包含了兩段楚浮的《四百擊》電影片段，那麼《不散》則把更多時間留給英文片名 *Goodbye, Dragon Inn* 中的 *Dragon Inn*（《龍門客棧》），幾乎反客為主，在當代發生的情節則透過老電影，像是寄生般蔓延開來。胡金銓電影中的角色個個充滿精力、模樣兇猛，與那些在黑暗、幾乎無人的影廳行列中摸索前進的貧乏身影十分不調和。這幾乎反轉了電影／生命之間的二元對立；生命是蹣跚脆弱、無實體的，電影反而閃耀著壯麗英勇的光芒。如同《洞》，本片的美學概念主要來自於華麗幻想和破舊、平庸的投影源頭之間的直接對比。但是，《龍門客棧》投射出來的彩色光景又是如此強而有力，進而威脅到《不散》中當代場景的存在，彷彿潑灑在銀幕上，浸濕了當代觀者的灰色生命。³¹

過時與情色：單廳電影院的消失

舊式、單廳的電影院現在成為鬼魂遊蕩的地方，它曾經是集體創造快樂回憶的宮殿，如今卻已然走向盡頭。現在居於此地的盡是飢餓的鬼魂，它們曾在此風光一時，現在則四處徘徊，尋找無名的慰藉。相對於蔡明亮在其他電影中，通常致力於以長鏡頭呈現角色的私密時刻（例如《河流》中的苗天總是在撒尿，還有《愛情萬歲》結尾楊貴媚的哭泣），《不散》則以更加冗長的鏡頭呈現集體的時刻，男人們聚集在公共廁所裡洗手，或似乎永無止盡地小便，但蔡明亮也利用長鏡頭頌揚電影院曾擁有的美麗過往。在最後一日營業的偌大影廳裡，畫面上彷彿穿刺著成排的空座椅。一個長得幾乎無法忍受的鏡頭（時間持續了2分18秒），對作為專注吸收影像集體經驗的戲院本身表達了一種告別。韓國電影學者金智奭在討論《不見》（2003，李康生執導）的文章中提到了《不散》，他說：「透過長鏡頭，周圍熟悉的環境突然變得陌生。觀眾可因此觸知到片中角色的困惑狀態。」³²很明顯地，這種可觸知的困惑象徵徘徊不去的輓歌，對故事造成了懸宕效果，也挑戰觀者的理解。《不散》向胡金銓道別，胡的電影是《不散》敘事的必要元素，也代表生猛有力的前朝華語電影，其受歡迎的原因，部分是因為片中顯而易見的恐同症。³³大眾文化是由父權建立的異性戀規範撐持，在本片最後卻成為有點無精打采、男同志釣人的次文化。

《不散》把這間老電影院強烈地擬人化；它也曾經出現在《你那邊幾點？》，就在小康遭到一個古怪男同志追逐的場景（圖6.4）。在《你那邊幾點？》裡，戲院僅是段有趣會面的背景（胖子突然從廁所中冒出來，手中拿著一個偷來、過大的時鐘，遮住他「過大？」的下體），在《不散》中卻是主要的象徵——一座失落與充滿記憶的偉大電影院。之前短暫一現的滑稽片段，此處卻成為注意力的中心和電影的主題。蔡明亮總是要我們對銀幕下發生的事心存警惕。老電影院就像一個經典銀幕傳統的轉喻，藉由集體對情色的著迷，孕育禁忌的行為。這是一種即將消失的情色，棲息在禁忌的（時間）地帶，踏入不祥的空間。



圖 6.4 《你那邊幾點？》：受到時間的驚嚇（沅霖電影公司提供／攝影：林盟山）

一旦大眾開始享受在大銀幕上看電影，電影院就提供了男同志和鬼魂遊蕩的空間，但這同樣也會消逝。拆除、毀壞電影院的意義大於電影本身的毀滅，因為這代表男同志群體避風港的消失。如果大家不再記得苗天和石雋是電影明星，那麼這些四處漫遊的男人就是遊魂，在老戲院人跡罕至的角落和縫隙中遊走。於是，我們看到這名日本觀光客迷失在這個時間、空間中，好不容易來到台灣，卻進入這間老戲院，且發現自己誤打誤撞，遇到了正義英雄石雋和透露自己可能是鬼的陳昭榮。

參差不一

《不散》的中文片名和英文片名（*Goodbye, Dragon Inn*）之間存在著些許不一致，就像我們至今看過的許多電影名稱一樣，特別是楊德昌的電影。中文片名暗示著鬼魂在影片和戲院裡流連不散；英文的 Goodbye

則是對經典、前輩們充滿英雄式恐同症的作品及電影本身的溫柔告別。這種不捨的執著和老舊事物終將消逝之間，有著明顯的矛盾和不一致。在這層意義上，《不散》就像蔡明亮之前的作品，由二元性分割：在幻想和現實、社會規範和性心理的想像之間，也在異性戀和同性戀、坎普和經典之間。

然而，這種二元性也存在平衡，一種微妙的並存。對立的兩者之間仍有張力，也不企圖將對方同化、消解成更大的綜合體。《愛情萬歲》最令人印象深刻的場景，便是小康在床底下自慰，而床上就躺著一對異性戀人。而《河流》裡，一家人就像同居者一樣住在一個屋簷下，不像是有血緣關係的親屬，而是種詭異、停滯的關係。小康和父親在先前的性行為接觸後，在旅館裡同睡一張床，兩人假裝什麼事也沒有發生。

《你那邊幾點？》中，性行為同時發生在三個空間裡，形式各異，作為暫時從寂寞中解放的方式。《洞》一片中，葛蘭天籟般的嗓音伴隨楊貴媚俗麗的歌舞表演。不過，在這種並存和巧合底下，是性的原慾一發不可收拾的動盪時刻。防禦機制再也無法壓抑洶湧澎湃的渴望，並透過同性、異性、自性之間的接觸蔓延至社會體。這些相遇和接觸總是暫時、理想化，卻無法提供解決之道。因此，我們總是看到在無限循環之中的平衡，不斷結束又重新開始。

不同於《洞》，《不散》大量擷取胡金銓的電影片段，其實帶有批評意味。《洞》中單刀直入的坎普美學在《不散》裡成為針對太監銀幕形象的強烈指控。太監的權力來自一種本質上的缺乏，以及因為匱乏而造成的戀物。不論是胡金銓、李翰祥或徐克的電影，太監在華語通俗片裡擁有特殊的位置。《笑傲江湖》系列裡，徐克以女聲為太監配音，強調他們的詭異特質。藝術電影中，半妖魔化的太監同樣也不希奇。試回想陳凱歌的《霸王別姬》裡，年幼的程蝶衣（張國榮飾）被強暴的創傷場景：某個夜裡，蝶衣給帶到一個年邁、但仍握有大權的太監床邊，原本以為是和長輩相談，卻突然變成可怕的惡夢。喝醉了的太監身穿一件肚兜，灰色的長髮垂下來，就像個亟欲一口吞下這個小童伶的吸血鬼。

太監通常被汙名化為殘酷成性、貪得無厭、雌雄同體、非常有權有

勢，而且總是極度邪惡。他們幾乎個個武功高強，增添了他們在武俠世界裡最精煉的雄性氣息（所謂有性別無性器）。³⁴他們的聲音尖細，就像閹伶的美妙歌聲，太監的力量也正是來自於肉體上的欠缺。這種妖魔化的形象促成了某種敘事模式和儀式般的動力——殺掉大銀幕上所有的太監。在《不散》裡，蔡明亮特別強調了武功高強的大太監曹少欽和象徵正義的俠士最後決戰的對話，以揭示華語電影經典中特有的恐同情結。俠士們砍掉了曹少欽官帽上的裝飾物，並嘲笑他：「曹公公，你下邊沒有了，上邊可要保住！」蔡明亮在此創造了一種激進、反抗的閱讀方式，但他是以坎普風格——幽默、嘲諷、半開玩笑的方式達成效果，並且讓電影文本在一間氾濫著各種慾望潛在交換與展演的老戲院裡，招搖著這種偏見。

作為電影的輓歌，《不散》具體化了種種矛盾：不散，但必須散，因為沒有其他選擇。這間戲院即將歇業，因為再也沒有觀眾光顧了。武俠電影曾經是華語通俗電影之王，現在只能流落到電視台和電動遊戲的螢幕。人們即將遺忘胡金銓，但新的世代仍不斷挪用，並賦予胡金銓作品新的意義。李安也曾以《臥虎藏龍》翻新武俠電影類型，蔡明亮則以更精確的方式處理它：從一個曾經主宰，而現在已然沒落的傳統中「出櫃」。片中對胡金銓電影的引用可說是一種致敬，但也是一種批評。蔡明亮的電影復興了「遭遺忘的勞動形式」，透過「重新發現歷史的廢棄物」來創造剩餘價值。³⁵片中的引用片段帶著懷舊情感，但同時也為二十一世紀的觀眾打撈、更新影片的意義，並質疑歷久不衰的傳統，如道德教條和恐同情結。對於坎普而言，這類陳舊的傳統無可抵抗。

墮落式坎普：重寫華語電影「家庭倫理劇」

蔡明亮版的家庭倫理劇有其特殊的扭曲性。這種變形扭曲的家庭關係並非黑色、嘲諷式幽默造成的結構反轉或錯置。蔡明亮電影中的三人家庭關係並不單純是伊底帕斯情結（兒子戀母），而是一種反伊底帕斯

情結。伊底帕斯式故事講述的是在父權體系家庭中女性交換價值的操演，但蔡明亮顛覆了這種敘事。不同於兒子戀母，相反地，兒子愛上的其實是父親；父親並不慾望母親，因此傳統上父與子之間的競爭關係是無效的。反過來說，母親可能會想要把兒子當成丈夫的替代品。兒子以原慾的「凝聚—移換」(condensation-displacement) 回應，無意識地將其轉移到對父親的慾望，壓抑著這慾望，試圖說服自己父子倆無法相處。

為什麼這樣是坎普？

一種可能性是蔡明亮試圖重寫家庭通俗劇；家庭通俗劇形塑了華語劇場、電視劇和電影的劇本原型，家庭倫理劇則建立在儒家思想中的家庭教條上：位階、整體，以及孝道。「父慈子孝、兄友弟恭」的倫理構成了儒家家庭道德與位階觀念的核心；「天倫」則是常用來描述家庭制度的常理，表示每個成員各司其職，並根據儒家思想規範的各種身份來衡量所謂適當的行為舉止（參見第五章）。

在現代華語戲劇傳統的歷史上，家庭倫理劇源於為了解決現代儒式家庭倫理困境的脈絡。位階、整體及孝道不斷遭到個體獨立、努力追求財富和女權抬頭的圍攻。在華語戲劇裡，家庭危機常常以某位家庭成員死亡、倔強的父親或母親或青少年反叛等形式出現，而華語家庭通俗劇的快樂大團圓則是父母、子女、夫妻對彼此責任義務的重新理解。

在蔡明亮的電影裡，我們可發現這種家庭倫理劇的基礎，例如關係出現問題、溝通失敗、個人或世代間的衝突、相互牴觸的目標等等。但是，達成理解或解決的方法卻非常令人震驚或顛覆。性、同性戀、變態等華人家庭中不常出現的議題都出籠了……而這些似乎成為唯一可能的出口。這種衝擊或「出櫃」截然不同於李安的儒式家庭通俗劇中刻劃的場景。李安在作品中刻劃的關係問題大部分是源自於對溝通的恐懼，以及坦承自己的性慾與渴望。在這個層面上，李安和蔡明亮有共同的基礎，而來源通常是逐漸衰老、壓抑的父親。但是李安刻劃的父親都是異性戀，反之蔡明亮片中的父親大多是同性戀。在《飲食男女》中，父親最後娶了像自己女兒的女性來保持自己的陽剛認同（見第五章），而

《喜宴》裡的父親最後無可奈何地接受了兒子的同性戀婚姻。但在蔡明亮的《河流》中，父親和兒子在不知道對方身份的情況下直接發生了性關係，結果，小康的怪病痊癒了，家庭也（暫時）團圓了。

李安對華語家庭通俗劇傳統的重塑，雖然有些異議，但仍在主流論述之中，因為它仍然維持著異性戀和父權的傳統。《喜宴》骨子裡也仍然是異性戀的規範。然而蔡明亮的改寫有反伊底帕斯的暗喻，是同性戀、顛覆的，且讓人摸不著邊際。小康的怪病經過了幾個禮拜的物理治療、中醫、針灸、推拿、民俗療法，以及求神問卜等等的治療，最後卻偶然碰上了奇蹟而以同性戀亂倫的療法痊癒。如果小康的病痛不是這麼嚇人，這樣的安排可能很好笑，因為這場病本身非常具有黑色幽默。³⁶

這場戲完全在黑暗中發生。兩具身體隱約可見，但最顯著的部分還是前景中不斷在身體上遊走的雙手。黑暗的構圖創造了強烈的明暗對比，而手指甲卻彷彿不祥地反射著光芒。人物的位置和稍早的三溫暖場景如出一轍，當時苗天飾演的父親正推著年輕的陳昭榮，企圖讓他為自己口交，但陳昭榮不從。即使後來的這個劇情高潮發生在另一個城市，即小康和父親去尋找治病師父的地方，場景設定和燈光都與前者一模一樣。前後兩個三溫暖場景都有種奇特的古典元素，構成一幅聖母懷抱殉難耶穌之慟子圖（圖6.5）。

我們可以說這是「坎普」嗎？當我們回想一開始小康染上怪病的場景，確實可以這麼說。一般會認為小康發病是因為他不情願地成了一部電影中的替身，在骯髒的淡水河中扮演一具浮屍。但接下來呢？他在附近的旅館裡沖了個熱水澡，好好清洗一番，然後和邀請他拍電影的年輕女子（陳湘琪）上床。接著她就消失了，然後小康開始臉部扭曲、脖子僵硬，還撞壞了摩托車。她會是小康生怪病的原因嗎？小康的身體自此開始受到一連串的折磨和屈辱，他的臉歪向一邊，身體痛苦地扭曲，觀者不禁感受到蔡明亮為了完美在鏡頭前呈現有說服力的病徵，是多麼殘酷地指導李康生表演。行事要求完美的香港電影導演許鞍華在片中飾演她自己；她不想用假人，因此半哄半騙小康進到河裡，演出浮屍，這種行為正符合蔡明亮的導演指示。蔡明亮就像是片中的許鞍華，自己扮演

了一個哄騙的傀儡師。此處有種SM的幽默，因為小康身上顯示出的症狀是演出、模擬的，並不是因為他泡在河水當中。而臉朝下漂浮在淡水河裡的動作也相同，不論影片開頭這場戲是由角色小康或演員李康生演出，都已經將他（角色及演員本身）置於險境。

表演既有主體性，也是偽裝，而河流一景橫跨於真實和擬仿之間，模糊了兩者間的界線。這場戲以小康這個真人作為人偶，而導演、觀眾、和其他角色的慾望都烙在他身上。³⁷但如果我們針對小康的病源繼續思考，河流本身可能恰好轉移了我們的注意力。從後面的劇情發展來看，因為小康可能是同性戀或雙性戀，那麼異性姦情可能是禍源之一。但病因也可能是任何事物，或許是小康進入骯髒河水之前，在拍攝現場喝的水或吃下肚的便當，也有可能他只是過敏而已。有沒有可能是他坐在石獅雕像旁邊餵食流浪狗所致呢？在河裡扮演屍體的橋段只是一個藉口、一種邀請，甚至是一種誘惑，提供了便宜行事的解答。如同河流被用來「覆蓋」任何可能的藉口，片中的許鞍華則扮演一個要求嚴格、性



圖 6.5 《河流》：顛覆的伊底帕斯情結（中影股份有限公司提供）

別模糊的導演，彷彿是蔡明亮本人的替身。最後，各式各樣的治療方法都與小康的病徵脫鉤，因為它們毫無章法，全都認為小康的病是肇因於不同的因果關係（物理、化學、能量、氣場、惡靈等等），也只是試圖從不同的假設來解決病徵。蔡明亮就像個魔術師，提供各種了解病理狀態的可能性，而其中有些看起來相當真實。

蔡明亮用某種幽默的手法掌控鏡頭長度，以超長鏡頭表現對身體自然功能病態卻童真的好奇心。《河流》的一個過場鏡頭讓我們不禁疑惑苗天究竟得喝多少水，才能尿得那樣久？而鏡頭耐心地持續拍攝這位老人似乎永不停止的水流聲。在《愛情萬歲》裡，楊貴媚在公園中哭泣的特寫鏡頭更持續了將近六分鐘，而《不散》拍攝影廳中空蕩座椅的鏡頭，則看似將永無止盡地持續下去。這是真實的時間，來自於導演對時間本身的關注，但相反地，這種表現方式也可能會打斷劇情的行進，使觀眾分心。蔡明亮似乎在問：「你們能跟著我多久？」長鏡頭看起來也像是有意挑戰一般的界線，好似賈克·大地（Jacques Tati）刻意隱藏在電影中的諷刺形式，將台灣新電影和藝術電影串在一起。

坎普經濟

蔡明亮在自己的作品中盡情使用世界動態影像寶庫的資源。他直接引用電影經典，包括華語和歐洲電影，賦予他的作品強烈的「準文本性」（paratextuality）。就這點而言，雖然前面將他與李安相提並論，但他完全不同於書中提及的其他台灣導演。李安向胡金銓致敬的《臥虎藏龍》雖然採用嶄新的方式，但仍是在表達敬意；蔡明亮結合其他導演、演員（如胡金銓、楚浮、葛蘭）的作法則可視為一種衍生、瑣碎、甚至是寄生的方式，但似乎過於倚賴過往的形式和主題。蔡明亮不斷地重複這種方式，彷彿已經靈感枯竭。不過，蔡明亮的電影也為這些影片素材貢獻了許多，例如鼓勵觀眾重新發現經典時代，以及在選取經典電影片段時展現完美品味。影片中的各個片段均為蔡明亮精心挑選，並煞費苦

心地結合在影片故事的節奏中，納入環繞他自己和片中角色的動態影像和敘事，並賦予這些電影坎普的價值和當代指涉性。

蔡明亮電影中的牆壁、門上常常裝飾著俗氣的祝賀語「恭喜發財」，他的角色也居住在一個充滿電影、電視、錄像等動態影像的世界之中。因為他們過的是禁閉、疏離的生活，那麼將電影、電視，或色情片的片段放進劇情和塑造角色的過程便顯得很合理。但融合這些影像的動力又來自哪裡？為什麼在蔡明亮的電影空間中，這些來自過去的幽靈會形成如此重要的一部分？這個問題不能直接回答，而應該思考蔡明亮的成長背景。

雖然蔡明亮的電影都是關於當代的故事，但片中對其他電影和大眾文化的指涉源自蔡明亮在馬來西亞古晉的童年記憶（1957-1978）、在前衛小劇場工作的時期（1982-1984）、擔任電視劇編劇時期（1982-1987），以及迷你影集導演的工作經驗（1989-1991）。³⁸在馬來西亞，蔡明亮的父親和祖父以擺攤賣麵維生，但這並不表示小阿亮的童年生活非常貧困。他的祖父母非常疼愛他，總是帶他到電影院看電影，甚至幫他寫家庭作業。因此，阿亮總是沉浸在華語歌舞片的夢幻世界，這些電影大多由國泰或邵氏電影公司製作，特意喚起對大中華的離散鄉愁。

蔡明亮大學畢業後，身為社會新鮮人的他在前三部實驗劇場作品中就展露了過人的才華：《速食酢醬麵》（1982）、《黑暗裡打不開的一扇門》（1983）和《房間裡的衣櫃》（1984）。《黑暗裡打不開的一扇門》描寫被關在同一間牢房裡的兩個獄友之間的關係與衝突；年輕的囚犯被關進這間牢房，老囚犯馬上偷走了他的囚衣，佔了上風。然而，兩人逐漸變成朋友，他們的關係也從地盤競爭轉為共享一間囚室的和諧關係。在沒有預警的情況下，老囚強暴了新囚，兩人又回復到緊張關係。後來，新囚出獄了，但最後又回到同一間囚室、同一個老朋友身邊。由此看來，這是一個關於衝動、徒勞和無止盡回返的故事。《房間裡的衣櫃》描寫一個住在小房間裡趕稿的編劇，他的戀情遭遇危機，接到戀人決定和別人結婚的電話。接著，絕望的主角發現有人住在他房間裡的衣櫃，他開始和這個衣櫃互動，衣櫃也回應了他。蔡明亮自編、自導、自演了

這齣顯然帶有自傳成份的《房間裡的衣櫃》。³⁹

蔡明亮擔任劇場導演初期，就明顯地已經擁抱了前衛、極簡的風格，以及歪斜扭曲的調性。在這幾齣戲中，他探索了男同性戀愛情、施虐／受虐的權力關係、空間上的限制、對衣櫃的特殊情感、身份的歷程（passing）、雙重認同、創作者的孤獨和瓶頸，以及酷兒認同。我們可以認定蔡明亮的主要創作動力之一便是酷兒極簡（queer-minimalist）風格，受到衣櫃裡潮濕的「霉臭」吸引。⁴⁰不過，我們應該提醒自己，對蔡明亮來說，衣櫃並不只是一個禁閉的空間，也是一個給包圍住的熟悉空間。衣櫃不像外面的世界那樣充滿各種誘惑，它令人感到安全、溫暖，宛如母親的子宮。回想「攝影機」（camera）這個詞的詞源，正是「封閉的小房間」。⁴¹

蔡明亮的另一種創作動力，也許可以追溯至他擔任電視編劇及導演時的發揮。當時華視聘請蔡明亮編寫黃金八點檔的三十集電視連續劇《不了情》（1989），此劇大受歡迎，因此他請製作人讓他執導一部六集的單元劇《小市民的天空》。這段時期，蔡明亮不再只是繭居於衣櫃或囚室中，而是去到了年輕女孩賣春、男孩為了幫忙家族事業而在街上賣黃牛票的骯髒破爛的城市角落。單元劇的其中一集〈海角天涯〉更是出色，受到英國影評人東尼·雷恩（Tony Rayns）盛讚為1989年全世界最好的電視影片。⁴²

蔡明亮的電影顯示了兩種創作動力的結合：實驗性的前衛藝術，以及酷兒議題和「俗」，也就是台灣勞工階級和他們日常、有時荒謬的難解謎題。如果前者可視為放諸四海皆準的議題，如同國際藝術風潮的一部分，那麼後者就是特殊、地方性、台灣式的議題。綜合兩者，我們可以發現某種坎普的特殊形式——冷酷、酷兒極簡主義的歪斜幽默感，交錯著另一種對於街頭生活生命力的溫暖關懷。若說蔡明亮的背景是一個來自東南亞的外來者，那麼他的疏離便染上了對家鄉麵攤、日場電影的懷舊和鄉下習氣。蔡明亮現在已然有著豐富的知識與經驗，又生活在台北這個大都會，他擁抱了這個城市的迷人和落後之處，以及即將荒蕪的世俗，但不是以土生土長的台灣人身份，而是以一個外來旅者的身份觀

看。在這層意義上，蔡明亮就像是一個民族誌學家，努力打撈漸漸消逝的台北零星碎片。

蔡明亮身為馬來西亞華人移民第二代的背景和他在台灣的新移民身份，讓他得以用外來者的角度觀察人群和週遭的現實環境，這也間接說明了他電影中的孤獨美學。蔡明亮童年時期就看過外祖母在家裡開麻將館，當時他覺得很自卑，但也讓他看盡光顧這間麻將館的形形色色男女。⁴³有一陣子，蔡明亮活得就像是他筆下那些漂泊、無所事事的角色：上大學之前，他在古晉當地一家中文報社當招攬訃聞廣告的業務員；⁴⁴在台灣的僑生時期，他為了維持生活，做過各種奇奇怪怪的工作，例如中午時替人送便當；他一直住在大台北地區幾個較貧窮的地區，過著僅能勉強餬口的生活。⁴⁵這些經驗使得蔡明亮在台灣社會中處於較低的位置，得以融入勞工階級和街頭生活。他不是覺得新奇才去探訪貧民窟，也並非在進行田野調查工作，這些特殊的街頭生活地區（如西門町、國民住宅）真正成為了蔡明亮的一部分。台北的街頭生活就像一座豐富的流動電影院，提供他足夠的養份，將這些生活劇場轉譯到大銀幕上。

作為異質場域的「俗」

我們應該提出什麼樣的結論呢？這些難以駕馭的異質經驗如何構成蔡明亮一絲不苟的電影美學？坎普的概念真的能夠善加組織、整合蔡明亮既有的偏好與關注，或能夠幫助解釋他的美學風格嗎？

本章提出三種主張，或許可以概述坎普的概念如何涉及蔡明亮的電影作品。此三個主張觸及地理、時間及殖民的移動，並考慮社會階層的向上流動、歷史的打撈搶救，以及美學的重新建構。坎普隸屬於一齣特別的諷刺劇，打開了實踐者及其對象之間的缺口或距離，並且加以利用。至於這齣劇碼是否必須關於同性戀或酷兒，則是文學中的爭論焦點。按照這樣的定義，蔡明亮作為一位藝術家確實具有同性戀特質，而

若以坎普的感性角度來看他的電影，也確實非常酷兒，這和台灣勞工階級的「俗」、性幻想、類型，以及所謂的「準文本」有關。這個缺口可能是歷史的、文化的、性別的，或與性有關，但無論如何，填補、改變這個缺口的永遠都是坎普的表演者（camper），而非「坎普的觀者」（campee）。不論表演者的技巧好不好，他們都充份利用自己和嘲弄對象之間的距離，將異性戀元素玩弄於股掌之間。若能引導對方使用酷兒式的語言，坎普表演者便掌控了全局，即使時間短暫。這便是坎普概念中優雅品味（aristocracy of taste）的基礎，而在坎普表演的實踐場域中，原本遭邊緣化的人反而成了菁英。⁴⁶

在此我們也可以發現蔡明亮和坎普之間的差異點。大部分的坎普表演都是積極地改造主流社會否定的事物，但蔡明亮較為被動。換句話說，他本身就是「俗」的產物（本身也具有坎普的意義）；在這個快速現代化的台北城中，他在等待某些難以捉摸的東西，辨認出它無常、易變的面貌。粗魯、見不得人的俗是台北的主流階級不願面對的部分，而且不管怎麼說，這些都是即將遭到淘汰的東西。大都會台北和沉滯的古晉之間雖然有差距，但也有著共鳴，正是這兩者促使蔡明亮以電影藝術表現工人階級之俗。事實上，蔡明亮常常在這點上吃虧，例如得獎失利，因為他不願成為台灣公民，而堅持維持永久居留者的身份。⁴⁷這造成了電影的節制風格，與坎普又傲慢又嘲弄的品味完全不一致。不同於酷兒透過諧仿進行自我創造的武斷策略，坎普安居在蔡明亮浸淫的「俗」結構中，較像是一種媒介，而不似扮裝皇后那樣張狂。事實上，邊緣性、荒廢和後街暗巷的幽微生活原本就存在於電影題材中，所以坎普導演的任務是發掘它、並設法將它捕捉下來。因為蔡明亮對台灣之俗的愛好，他的電影投射出自身歷史的錯位，在新的時空沿線追溯自己童年時期的記憶及經驗。

但蔡明亮的劇情片畢竟不是紀錄片，而他本身也有許多豐富的記實電影和電視節目經驗。⁴⁸這些作品同樣高度風格化，而片中角色即使在獨處時，也非常莊嚴肅穆，但時事性和對人的同情提高了蔡明亮片中台灣風土之俗的超現實感。於是，本章第一個主張便是：階層向上流動的

概念可以在蔡明亮的作品中找到坎普的表達方式。這意味著地理上的移動。第一個例子和階級與各自的鄰近區域有關；台灣中產階級習慣恣意踐踏老舊區域中的小店、走廊，掌控整個城市的公共空間。這種掌控最終將會消滅「俗」，然而蔡明亮同時將「俗」鮮活地刻劃出來。就蔡明亮個人而言，他是從熱帶（馬來西亞）向上流動，進入溫帶地區的現代大都會。然而一旦到了那兒，不會完全同化，而是去發現俗舊之物的殘餘，在邊緣地帶和貧民窟中混日子。不管蔡明亮去到哪兒，都會帶著這些部分（甚至到了巴黎也不例外），因為他總是不斷地尋找這些元素。

第二個主張是時間的移動：透過搶救「俗」，蔡明亮本身的失落童年得以起死回生。在現代人類學研究中，搶救民族誌是一個重要的傳統，包括記錄即將面臨滅絕的文化。艾德華·寇蒂斯（Edward Curtis）、羅柏·弗萊赫迪（Robert Flaherty）、尚·路什（Jean Rouch）等人均使用電影和攝影技術來記錄消失中的部落原始生活。蔡明亮也如此，他在搶救、打撈珍貴的事物和遭遺忘的台灣俗文化的片刻。但蔡明亮不同於西方人類學家（尚·路什便承認人類學是「殖民主義的長女」），他的動機較為個人且關乎存在。⁴⁹他可以在迷信、發出霉臭味的物品和寒酸的衣物裡找到強烈的慰藉，因為這些東西能夠喚起和過去的情感（而非科學）連結。這些事物宛如被拋棄的電影院，對蔡明亮來說非常私密，同時卻也是中產階級消費社會寧可遺忘的殘餘物，因為它們干擾了現代性的發展。蔡明亮強調「空洞」時刻、搶救「俗」，但因為其對行動與事件的漠不關心，反而顯得矛盾、自戀，甚至有點反常。它背叛了拜物主義，因為強調失落和滅亡，且方法又相當分散、不連貫、剝離。即使只是收集和個人有關的圖片，搶救、打撈的主要前提也基於一種病態，甚至像是戀屍癖。⁵⁰人類學家雅各·格魯柏（Jacob W. Gruber）在1959年出版的文章中解釋道：「事實上，『搶救』的概念在於堅持研究那些本身已經處於深度毀壞的社會文化系統；而現代醫學的發展也一樣，正是那些不正常的事物設定了調查的規範。」⁵¹

第三個主張，則是蔡明亮電影中的坎普有殖民的傾向，即「俗」是透過風格來重建自身。搶救的前提是認知到某種事物正面臨消失，並且

有保存的渴望。搶救行為的病狀指涉了回歸帝國的慾望和懷舊，有這種徵狀的不只是正在老去的帝國主義者，也存在於前殖民地中。⁵²前面已提及向上流動性（地理空間和階級）和搶救的概念（時間），現在要說明的是，坎普風格是對殖民的一種回應。蔡明亮的電影風格有著曲折緩慢的步調、長鏡頭、刻意的攝影和表演、轉化的類型，並且引用其他準文本，展現了節制的俗，比如在麥當勞外的釣人場景。這個場景之所以坎普，是因為節制的電影風格在此相當不協調、不搭調，因此產生了不適當感與落差。這個概念解釋起來很簡單，若用矛盾修飾法來說便是「俗的時髦」。

這又該如何連結至殖民主義？首先，因為俗的基本元素總是給人過時、來自舊時代、即將消滅的感覺。以此類推，這些迴響使人想起台灣過往經歷戒嚴時期（國民黨）、冷戰時期（美國與中共）和帝國殖民主義時期（日本）的種種壓抑。蔡明亮對這些素材的使用、歪曲、扭轉，無可避免地改變了歷史，導往酷兒極簡主義的方向。《不散》中以禁慾、批判的方式再現胡金銓電影與電影院的衰微，不只強調了上述歷史的頹亡，同時也是在歌頌歷史。蔡明亮好比雕塑家，以腐壞程度不同的屍骸作為素材（可和達利、布紐爾比較）。如果這樣說聽起來有點不舒服或很老派，想想蔡明亮用來塑造那些平凡無奇的角色和日常狀況的機智詼諧吧；華麗的風格充斥於簡陋的環境中，這種創造力使平凡的角色與生活都變得很不同，亦即透過腐敗重新賦予生機（例如一再出現的大同電鍋）。如果說蔡明亮占領、殖民了典型的台灣素材，便意味著他以精緻、國際化的藝術形式重新塑造本土。蔡明亮的觀眾顯然不是他筆下、鏡頭下的描述對象。這種藝術形式立即成為一種文化轉譯，將細微的事物置於廣闊的舞台上放大檢視，也是從社會文化到藝術美學平台上的位移。或許更適合稱之為後殖民的坎普姿態，因為它改變了主流大眾文化坎普（或坎普的符號）對酷兒論述的挪用；不是回到同性戀敵視一切的位置，而是在風格和實驗中重新定位同性戀和酷兒的坎普，開啟各種可能會引發思想改變的形式。

蔡明亮曾透露：「我並不想讓觀眾因為這是一部男同志電影而來看

這部片。」⁵³ 他是認真的嗎？蔡明亮的電影並非在操弄認同政治，而是在戲弄我們，讓我們持續猜測他的動機，但更重要的是，他企圖擾亂這個封閉世界的情感釋放機制。讓我們回想蔡明亮第一部作品《青少年哪吒》中的重要鏡頭：排水管口被一塊破爛的抹布隨意塞住，廢水卻不斷從排水管湧出。從坎普式的品味，到深陷神祕、遭忽略的美學沉積和感傷，蔡明亮的坎普場域顯然是個流動的地帶。

註釋

- 1) "Double Vision: Taiwan's New Cinema, Here and There," Yale University, November 1, 2003.
- 2) 從《你那邊幾點？》開始，蔡明亮利用校園影展的場合宣傳、推廣自己的電影，獲得了很好的成效。這種情況彷彿讓人重回台灣新電影早期的時光（詳見第二章）。
- 3) Thomas A. King, "Performing 'Akimbo': Queer Pride and Epistemological Prejudice," in Moe Mayer, ed., *Poetics and Politics of Camp* (London and New York: Routledge, 1994), 26. Mayer 自己也在文章裡重申了兩者之間的辯證關係。詳見 "Under the Sign of Wilde," *Poetics and Politics*, 76.。
- 4) Andy Medhurst, "Camp," in Andy Medhurst and S. Munt, eds., *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction* (London: Cassel, 1997), 276.
- 5) 參閱 Darren Hughes 的概論和參考資料表："Great Directors" 資料庫，*Sense of Cinema* <www.senseofcinema.com>。
- 6) Carlos Rojas, "'Nezha Was Here': Structures of Dis/placement in Tsai Ming-liang's *Rebels of the Neon God*," *Modern Chinese Literature and Culture* 15.1 (Spring 2003): 63-89.
- 7) Ban Wang, "Black Holes of Globalization: Critique of the New Millennium in Taiwan Cinema," *Modern Chinese Literature and Culture* 15.1 (Spring 2003): 90-106.
- 8) Chris Berry, "Where Is the Love? The Paradox of Performing Loneliness in *Vive l'amour*," in Leslie Stern and George Kouvaros, eds., *Falling for You: Essays on Performance* (Sydney: Power, 1999), 147-76.
- 9) Jean-Pierre Rehm, Olivier Joyard, and Daniele Riviere, *Tsai Ming-liang* (Paris: Dis Voir, 1999).
- 10) 有人問：「你（蔡明亮）在《愛情萬歲》裡，讓觀眾注意到楊貴媚腋下滲出的汗和汗臭。這種身體的顯現是在表達肉體從它本身逃逸，成為一種淡化、不具形體的身體？或者相反，這是在表達仍然活著的生命力？」蔡明亮大笑，回答：「我從來沒想過這個！」見 Rehm, Joyard, and Riviere, *Tsai Ming-liang*, 114.。
- 11) 紀大偉是一個例外，見〈我看故我在：成長電影與身份認同〉。《幼獅文藝》。1996。105 期。95-105。引用自 Rojas, "'Nezha Was Here,'" 89.。
- 12) 焦雄屏、蔡明亮。《河流》。台北：皇冠，1997。18。引用自 Rojas, 64.。
- 13) 聞天祥。《光影定格：蔡明亮的心靈場域》。台北：恆星，2002。111。
- 14) Meyer, "Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp," in *Poetics and Politics*, 2.
- 15) Moe Meyer 對坎普的另一個清楚定義是：「酷兒模仿的策略與戰術」。Meyer, "Introduction," 9, 14.。
- 16) Meyer, "Introduction," 3.
- 17) Wojcik, "A Star Is Born Again or, How Streisand Recycles Garland," in Stern and Kouvaros, eds., *Falling for You*, 206.
- 18) 把愛滋病看作傳染的普遍隱喻時，Carlos Rojas 的看法很有先見之明：「我將愛滋當成一個隱喻，但並不是否定或輕忽這種疾病的毀滅性社會衝擊，而過於簡化病毒散播、萎縮的方式容易讓人產生誤解，並讓社會對特定群體產生偏見。」（"'Nezha Was Here,'" 65）
- 19) Julian Stringer 是一例外，見 "Problems with the Treatment of Hong Kong Cinema as Camp,"

Asian Cinema 8 (Winter 1996-97): 44-65.。

- 20) Meyer, "Introduction," 1-22。亦可參考 Greg Smith 的評論：*Artists in the Audience: Cults, Camp, and American Film Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 167.；Medhurst, "Camp," 274-93.。
- 21) Margaret Thompson Drewal, "The Camp Trace in Corporate America: Liberace and the Rockettes at Radio City Music Hall," in Meyer ed., *Poetics and Politics*, 149-81.
- 22) Yomi Braester, "If We Could Remember Everything, We Would Be Able to Fly: Taipei's Cinematic Poetics of Demolition," *Modern Chinese Literature and Culture* 15.1 (Spring 2003): 29-62.
- 23) Michael Moon, "Flaming Closets," in Corey Creekmur and Alexander Doty, eds., *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture* (Durham, N.C.: Duke University Press 1995), 295.
- 24) 蘇珊·桑塔格指出：「我們必須仔細區分天真的（naïve）和刻意的（deliberate）坎普美學。純粹的坎普總是天真的……大部分的對象是都市文化（但通常帶有沉著或純真無邪的氣息，和鄉村生活一樣）。」"Notes on Camp," in Fabio Cleto, ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999), 58, 55。
- 25) James Cleary, ed., *Chirologia; Or, the Natural Language of the Hand and Chironomia; Or, the Art of Manual Rhetoric* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1974); cited in King, "Performing 'Akimbo,'" 25.
- 26) 聞天祥。《光影定格：蔡明亮的心靈場域》。台北：恆星，2002。230。
- 27) David Walsh, "An interview with Tsai Ming-liang, director of *The Hole*," World Socialist Web Site (October 7, 1998); <www.wsws.org/arts/1998/oct1998/tsai-007.shtml>.
- 28) Moon, "Flaming Closets," 299.
- 29) Andrew Ross, "Uses of Camp," in *No Respect: Intellectuals and Popular Culture* (New York and London: Routledge, 1989), 139. 原發表於 *Yale Journal of Criticism* 2.1 (Fall 1988)。
- 30) Frederic Jameson, "Nostalgia for the Present," *South Atlantic Quarterly* 88.2 (Spring 1989): 517-37. 這篇文章亦出版於 *Postmodernism; Or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991)，並重新收錄在 Jane Gaines, ed., *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1992), 253-73.。
- 31) 這部電影是在電影節看的，全部座位均售完，由於坐在第一排，很接近銀幕，特大的影像和聲音幾乎扭曲，為蔡明亮挪用胡金銓的片段增添了一種靈異的感覺。
- 32) Kim Ji-seok, "The Missing (Bu Jian)," *The 8th Pusan International Film Festival Catalogue* (October 2-10, 2003), 73.
- 33) 胡金銓和李翰祥是 1960 年代的華語電影大師，皆以歷史劇情片確立了導演的地位。李翰祥是清朝（1644-1911）的專家，而胡金銓則深入研究明朝（1368-1644）。詭異的是，他們在各自擅長的領域中有一個共同傾向，即通常把太監、宦官貶為王朝敗壞的原因。
- 34) Philip Core, "The Lie That Tells the Truth," in Cleto, ed., *Camp*, 81.
- 35) Ross, "Uses of Camp," 151.
- 36) 蔡明亮說過，在這個敘事環節上他得到很多負面意見：「《河流》裡的那場戲讓我受到很多批評……有時候是直接的侮辱。有人說討厭這部電影的人有三種：第一種是只記

得亂倫片段的人。接著是同性戀，他們可能會說：『你為什麼一定要用這麼哀傷、黑暗的設定來拍同性戀？』第三種人則是女性主義者，因為電影中充滿了拒絕女人的男人。」Rehm, Joyard, and Riviere, *Tsai Ming-liang*, 98.

- 37) Moe Meyer, "Under the Sign of Wilde: An Archaeology of Posing," in Meyer, ed., *Poetics and Politics*, 83 ff.
- 38) 聞天祥。《光影定格：蔡明亮的心靈場域》。台北：恆星，2002。14-64。
- 39) 同上。32-37。
- 40) Moon, "Flaming Closets," 299.
- 41) 同上。294-295。我們發現了另一種概念，稱為「作為攝影機的鏡面」(mirror-as-camera)，以及「作為衣櫃的攝影棚」(studio as closet)。
- 42) 聞天祥。《光影定格：蔡明亮的心靈場域》。55。
- 43) 同上。18。
- 44) 同上。21。
- 45) 王小棣。〈瞧！這個異鄉人〉。蔡明亮等。《愛情萬歲》。台北：萬象，1994。180。
- 46) King, "Performing 'Akimbo,'" 24-26.
- 47) 1998年，台灣的本土發行商大亨王應祥就曾經針對蔡明亮提出申訴，質疑沒有台灣公民身份的电影導演為何能夠申請新聞局輔導金。1999年8月，行政院新聞局通過了輔導金申請的修正案，文中規定公民身份是申請的必要條件。《中華民國八十九年電影年鑑》。台北：中華民國電影事業發展基金會，2001。260。
- 48) 《我新認識的朋友》(1995)便是蔡明亮拍攝的電視紀錄片，由公共資金補助，是探討愛滋病在亞洲的系列影片之一。2001年時，由於有一筆來自韓國全州電影節的資金，蔡明亮又拍了一部紀錄短片《與神對話》，影片描述乩童起乩和受汙染河水中的死魚。他拍攝《河流》時，遇到一位女乩童，引發了他的興趣，促使他拍攝關於她和身為乩童的日常生活紀錄片。
- 49) Jean Rouch, quoted in Brian Winston, "Documentary Film as Scientific Inscription," in Michael Renov, ed., *Theorizing Documentary: A Reader* (Routledge/American Film Institute, 1993), 51. 弗萊赫迪也明顯地在「搶救」一些個人、浪漫，卻不那麼真實的東西。
- 50) 這類似Moe Meyer對Andrew Ross的精彩批評，亦反擊了中產階級把坎普挪用為「一種對死去酷兒的奇怪愛戀……安全地躲在有距離、隱喻、歷史化的棺材裡」(Meyer, "Introduction," 16)。但蔡明亮現在是個酷兒愛好者，活化了酷兒、雙性戀、異性戀的新奇和墮落，而這有助於解放、恢復受壓抑的事物，而非納入、吸取它們。俗的復興是肯定的，如Meyer所言：「坎普的力量在於能夠意識到未來將會變成被挪用的商品」(17)。
- 51) Jacob W. Gruber, "Ethnographic Salvage and the Shaping of Anthropology," originally published in *American Anthropologist* 61 (1959): 379-89.
- 52) 吳念真的電影《多桑》裡便有許多鮮活的例子，而侯孝賢的「台灣三部曲」中也有許多暗示，特別是《戲夢人生》。
- 53) 聞天祥。《光影定格：蔡明亮的心靈場域》。

後記

歷史與文化共同體

蔡明亮的坎普美學在敘事和視覺設計上清楚地標誌出特殊的姿態，而我們試著以工人階級的「俗」魅力（其中交織著另類的玩心和酷兒論述）為其定位。透過這種看似緩慢但結構嚴謹的步調，即使是在那些按理說最私密、最特殊、或最不尖銳的時刻，蔡明亮的電影仍表現出強烈的儀式特質。影片本身有種莊嚴的特性，能夠掩蓋片中不潔的場景與角色的貧瘠。儘管蔡明亮電影總是表現持續的孤獨狀態，但影片的節奏、儀式和習慣也證明了就算人們掙扎於慢性病般的孤寂，主體性必然會在一個社會網絡中構成。說也奇怪，蔡明亮的電影形式似乎最能表現儒式的家庭倫理，因為他能把衰退中的在地文化用當代元素重新包裝。如果新電影是在試圖解放被壓抑的語言和政治少數，那麼蔡明亮作為後一新電影導演，則使遭到遺忘的次文化復甦。

在我們檢視的這些電影導演中，蔡明亮可能是最獨特的，以特殊、高度個人化的風格聞名。雖然他常被批評是在重複自己過往的風格，但此種風格是由台灣的族群和階級關係中發展出來。這些關係雖然存於當代，但也很懷舊，結合了陳舊、幾乎遭到遺忘的本地語境，例如歌曲、迷信和經典老電影。因此，蔡明亮世界裡固有的孤立和疏離、不潔與貧瘠才會看似毫無來由，並且與電影風格背後真正的動機似乎沒有關聯。我們可以看見（但片中角色無法看見）社會和制度的紛亂，人在其中掙扎、纏繞。這些部分為之後描述的人為環境災害（《洞》）、喪親之痛（《你那邊幾點？》）、《不散》中沒有結果的愛情，提供了一定程度的慰藉。而《河流》中，台灣迷信風俗和三溫暖裡的同性戀儀式互為對照，

以瀆神的父子亂倫意象做結。與其說這是慰藉，不如說相當令人不舒服，不過片中這幅父子聖殤圖利用了神聖圖像，強調孤獨可互為主體、可轉移的特性。蔡明亮的電影確實是表現孤獨的電影，但影片也藉由過去的共同記憶，呈現具有共同經驗的群體。此處有懷舊的力量，同時亦在批評持續、日復一日、平凡瑣碎、成為日常生活基底的拉力。蔡明亮電影中有股深層、集體的吸力，不只基於族群與階級的「俗」美學，亦根據於收藏家的心態。因著我們的消費主義邏輯，這種吸力拒絕放棄任何殘餘（「不散」），因其本身即是貴重的文化碎片，連結了我們與他人，並解釋了我們是誰、又是由何構成。

本書詳細討論的四位當代導演身上都可以找到這種主張（李安、侯孝賢、甚至是楊德昌），因為他們都認為台灣的過往歷史不只應該保存，更該重新受到肯定。李安試圖復興武俠的威名，它曾是等同於華語流行文化的電影類型；侯孝賢則挪用了中國文學中的自傳形式，並巧妙地將之轉化為電影敘事；其中最尖銳的是楊德昌，他質問、戳穿了華人一貫老調重彈的社會經濟進步此一假象。楊德昌的電影明確指出儒家教條的不合時宜，但這可能暗指對儒學的理解流於表面（或只是把儒學當成假想敵）。在楊德昌的電影世界裡，當代、可行、真實不虛的儒家禮教並不存在。禮教組織、活化了人際關係的核心網絡，而在中華傳統中，人際關係必須根據階級、性別、長幼秩序來判斷。然而，1960年代以後的現代台北社會，這些關係具體成為一種資本形式，且可能是不受限的資源。

談到資源，正如第二章提到，「本土主義」的概念對台灣導演來說是一種敘事和心理上的資源，主張回到在地文化和歷史過往當中，而事實證明這個概念是豐富的寶庫，構成二十世紀晚期，電影從威權領導轉移到作者中心的基礎。本土主義成為新電影導演和本土文學之間的橋樑，也讓台灣電影工作者在台灣島內及中華文化圈中定位自己的文化血統。本土主義中止了國民黨對中國大陸的禁令，也是重新從共產黨統治前的中國文化中汲取出的概念（如侯孝賢受到沈從文作品的啟發）。因此，本土主義並不像一開始看起來那樣具有排他性，例如台灣與中國的

對立，或古典和通俗敘事型態之間的斷裂。

值得注意的是，這種回歸土地和文化遺產的傾向並不必然是懷舊的。相反地，它主張一種新的作者身份，特別指那些帶有文化背景的作者，淘汰掉帶有國族或教育動機的作品。當侯孝賢證實自己曾受到沈從文的影響，他便重新創造了一種形式，不僅借用了知名文學大家的聲譽，也具有見證歷史的立即性。這種形式同時是創作和再生產，將文學修辭與檔案紀錄整合在一起。但在此必須考慮到侯孝賢擔任電影學徒時期和「賴桑」（賴成英）與李行的關係，他因而跨足田園環境主義式的健康寫實電影，目的是嘗試直覺式的個人風格，表現在長鏡頭、不尋常的構圖上，以及小孩、無賴和天真單純之人形成的滑稽笑料等形式。蔡明亮則正好相反，他勾勒的是一個反烏托邦的環境，充滿疫病與各種汙染，又摻雜著簡化時間、空間的電影形式實驗。侯孝賢與蔡明亮對於台灣「本土」的想像及運用方式都非常不同，一個仰賴自傳式的回憶，另一個則展演準超現實（quasi-surrealist）的坎普美學。

相較之下，在楊德昌的作品中，權威（authority）與作者身份（authorial figures）則好似永恆的問題，不僅是故事本身，也涉及敘事方法和製片模式。幾乎在楊德昌的每一部電影裡，故事中的父親角色不是被極權主義的政治體系矮化，就是遭無可抵抗的經濟力量擊垮，史詩電影《牯嶺街少年殺人事件》便訴說他長久以來關注的議題——威權的陰險狡猾。至於電影的製片模式，他從不避諱表達對中影老舊做法的厭惡。其他電影導演尚且需和這個電影機構保持曖昧的關係，但楊德昌早就切斷了對中影的依賴。他自給自足的製片方式後來找到了全新的發揮場所與媒介：鎧甲娛樂科技網路動畫（Miluku.com）。台灣電影那種最傳統的操作模式，實際上已經了無生氣，無法復興，而楊德昌寧可將自己的創作能量都投注到後電影（post-cinematic）形式。無可否認，這亦是回到舊的表現形式，因為它讓人想起楊德昌小時候的塗鴉與自己創作的漫畫。

如果我們將同樣的比較框架套用在李安身上，就會發現他對威權的掌握及運用較為隱晦曖昧，且有種扭曲的幽默感。對於華語電影的先驅

們，李安顯然是最忠實的擁護者，並且公開表示自己在前輩那裡獲益匪淺。他從李行、胡金銓和李翰祥這些大師身上取得許多靈感，但同時又指出他們在體裁方面的老舊過時，認為他們倚賴的類型與方法都已經無法令當代的年輕都會觀眾接受。李安也考慮到武俠片較粗俗的特質（有些知名導演是以誇張、歡樂的方式呈現），因此為這個類型注入了愛情元素；大部分李安的影迷並不知道，以「悲劇俠情」類型名利雙收的王度廬早已在小說中運用這項元素了，而李安這個作法其實也是倚賴過去重要的通俗文學類型。身處全球電影市場，李安決定將他電影記憶中的經典元素融入當代的美式對話、敘事結構、動作和情緒之中。此外，李安也像楊德昌一樣，開始嘗試後電影的漫畫形式，但他花費艱鉅力量完成的暑期大片《綠巨人浩克》成果卻不如預期，不過片中在剪輯、節奏方面的實驗，以及一再出現的父親情結都相當令人驚豔。

好萊塢和斡旋的創作力

李安的《臥虎藏龍》不論在華語地區或美國華人社群中，都是一個非常大的媒體事件，卻也引來劇烈的反彈聲浪。有人認為李安和這部電影出賣了中國文化和電影資產給西方，因此遭到強烈攻擊；這些批評的言下之意即為《臥虎藏龍》是好萊塢的侵襲，根本不是一部中國電影。由於對各國族電影而言，好萊塢是終極、無法擊敗的大惡棍，因此李安被視為宛如猶大的邊緣叛徒角色，他的電影則像是雜種產物、因奉子成婚而生下的孽子。不過，好萊塢同時也代表機會和挑戰。主流媒體報導之所以把李安描繪成「華裔天才」的形象，是因為他成功地「儒化好萊塢」；好萊塢向來以不給華人導演發展空間而惡名昭彰。如同我們的主張，所謂的「儒化」不只是為了得到進入好萊塢核心的鑰匙，也是為了把某些特定價值重新引進美國的電影類型與工作實踐，例如誠懇、勤勉等。台灣的影評人最能接受李安現象，因為他們相信《臥虎藏龍》的經驗可以透過帶入資金流動、技術經驗和進一步接觸好萊塢發行／行銷模

式，來改變工業體系。這確實發生了，但成果如何尚無法預期。

李安受到強烈的反彈聲浪（特別是香港和中國大陸的批評），使他打消籌拍《臥虎藏龍》續集的念頭，儘管《臥》片顯然保留了「未完待續」的開放式結尾。不過就算好萊塢已吸納了本地的映演通路，仍有道窄門為台灣的導演而開啟。好萊塢主流片商紛紛成立發行獨立製片的子公司，同樣也開始在海外市場資助本地製作。2002年時，哥倫比亞亞洲區分公司發行了電影《雙瞳》，資金完全來自哥倫比亞，且由陳國富執導、編寫。《雙瞳》混合了驚悚推理和超自然、黑色電影等類型，媒體以「道教版《火線追緝令》」作為宣傳包裝，顯然是參考大衛·芬奇1995年的電影。陳國富所有的作品均採用了一個相當有意思的元素——台灣民俗信仰，不過《雙瞳》中的儀式不只神祕，還很邪惡，實行儀式的則是對台灣經濟發展感到失望，而祕密結成團體的高科技領域人士，為的是換取道教藉由犧牲肉體而獲得的永生不死。精巧的劇本、有說服力的特效、洗鍊的演技，以及令人毛骨悚然的屠殺場景，還有美國演員大衛·摩斯（David Morse）的出場，都提升了原本看似蹩腳的設定。這部片是台灣影史上製作成本最高的電影，搭配陳國富精心安排的宣傳活動，年度票房高達3,700萬台幣，超越香港票房大片《無間道》，以及《沉默的羔羊》續集《紅龍》。《雙瞳》的市場反應讓好萊塢製片人感到很驚訝，一部原本將直接進入DVD市場的電影竟成為本地票房冠軍。

知名紀錄片導演楊力州為記錄《雙瞳》而拍攝的紀錄片《過境》，對買票進戲院的影迷來說，也儼然是宣傳包裝活動之一。陳國富出資拍攝這部「幕後花絮」的理由很明顯：記錄台灣可能即將開啟的跨國製作經驗；目擊了跨國團隊之間的溝通不良，以及來自澳洲、香港和美國等外國團隊的自大傲慢、口出惡言與能力不足；並且暗示來自哥倫比亞公司的資金並非沒有附加條件。哥倫比亞出資的動機沒有那麼簡單，他們要的是一石二鳥，一方面吹噓支持本地拍攝的成果，同時又可以為了美國有線電視市場，讓B級片製作轉包到海外。正如這部電影的標題「雙瞳」（double vision），美國的支持背後帶著雙重願景，而令人驚訝的是，表面上的願景在台灣竟換來如此豐碩的成果。

楊力州的短片不斷詢問，這種朝向海外的資金挹注模式，會對已然了無生氣的台灣電影產業產生什麼樣的衝擊？影片外盒圖片巧妙反映了「雙瞳」的符號，一顆大眼睛，裡面有兩個瞳仁（就像片中獻身的道教信徒一樣），一黑一白，意味完全不同、互相對立的看法。其一看似肯定台灣這塊寶島的電影消費能力，且台灣仍有能力為本地觀眾製作通俗娛樂電影；另一則象徵新的當權者，不只能掌握台灣觀眾，也同時掌控要拍哪些影片。台灣不單是好萊塢電影的殖民地，也不只能生產世界級的藝術電影，亦是好萊塢的低成本海外中繼站，片廠能由此發掘適合的人才。這已是美國動畫製作公司行之有年的標準作業程序。2004年由台港合資製作、張艾嘉執導的《20 30 40》，也由哥倫比亞取得全球發行權，但不同於《雙瞳》，這部片是個糟糕的選擇。不過和其他多數本地製作的華語電影相比，仍然在港台兩地取得不俗成績。《雙瞳》和《20 30 40》提出了「是否受大眾歡迎」此一問題，這也是台灣電影的痛處，因為實際上不得不問的問題是：台灣電影該何去何從？

多年來，台灣電影似乎已經無法再拍出適合大眾觀賞的通俗影片。因此，香港電影在1990年代主宰了台灣電影市場，現在則是好萊塢的天下。對楊德昌、蔡明亮、侯孝賢等人的敵視也因此而起，但他們其實在試圖把觀眾拉進戲院看本土電影。在製片徐立功的帶領之下，中影的政策也變得更朝向娛樂化。從李安、陳國富、張艾嘉等人的電影中，我們可以看到部分源自台灣的通俗片因此並未完全從這塊寶島上消失。自2000年開始，台灣電影已經不再與本書討論到的這些導演畫上等號，新的導演逐漸茁壯，堅信能藉由追尋發生在寶島上的另一段黑暗歷史以復興台灣電影——權利被剝奪、土地遭（歐洲人、漢人與日本人）侵佔超過三百年的原住民。台灣社會與文化中的多元主義也為同志電影工作者開了一扇門，把男／女同志的故事搬上電視或大銀幕，但並非將之呈現為弱勢族群的議題，而是更適合大眾的娛樂類型。李安在台灣的製片人徐立功便完成了好幾部中國大陸出品的電視劇，全都是由經典文學改編。這種方式結合了文學素材、有才華的新人和具經濟效益的實景拍攝，不失為台灣與中國大陸整合視聽娛樂事業的新方向。

台灣的娛樂產業或許可能恢復，把握住從分眾市場到全球觀眾的發展潛力，不只經由網路，也透過專為動畫、紀錄片、數位電影和更小眾類型規劃的影展。台灣的電影導演、製片人、影展策展人已經發現了與亞洲、歐洲與美國合作的眾多好處。發行商會跟隨他們的腳步嗎？香港和中國大陸的合拍片急速增加，而台灣跟大陸合作的機會是否會越來越多？這種地區性、多國合作的製作和發行模式，能夠抗衡好萊塢的獨佔趨勢嗎？台灣能像韓國那樣，拍出本土製作的娛樂票房大片，藝術電影也同時蓬勃發展，展現出電影的活力嗎？更多關於台灣這塊寶島的研究，還在等待我們繼續分析與思索。

跋

2005年底《台灣電影導演：金銀島》(*Taiwan Film Directors: A Treasure Island*)出版。兩年後新聞局有意出版中文版，但承辦人員幾經易手，始終沒有定案。2009年在書林出版社的劉森雨、蘇正隆和蘇恆隆幾位先生大力支持之下，開始了漫長的翻譯作業。譯稿在2013年完成，但接下來的又是另一段長路。由於書中各章重要的截圖或劇照，都需要一一取得授權，於是展開了三年的諮詢和申請。三年下來，成效有限，幾幀極為重要的劇照都得不到授權。結果雖不盡人意，但凡行路總有終點，縱使有遺憾，還是要結束這趟旅程。

特別要謝謝曾芷筠、陳雅馨、李虹慧和黃宛瑜的付出，沒有她們的勞力、腦力、創意和耐性，這本書走不出金銀島。感謝侯孝賢導演和台灣電影中心同仁的幫助，提供劇照的授權。很幸運得到林文淇教授、吳珮慈教授、聞天祥執行長和鄭秉泓 Ryan 的推薦，讓《台灣電影百年漂流》戴上美麗的光環；孫松榮老師的精緻導言，讓這本老書散發新魅力。感謝師長鍾玲教授的鼓勵；對焦雄屏教授、李歐梵教授、王德威教授的啟發由衷感激。感謝李道明教授、蔡篤堅教授、劉亮雅教授、黃心村教授、廖炳惠教授、盧非易教授、張小虹教授、沈曉茵教授、李振亞教授、梅家玲教授、黃英哲教授、彭小妍教授多年來的分享與相助。感謝張真教授、魯曉鵬教授、張建德教授、Michael Curtin、Melissa Curtin、Dudley Andrew、Michael Berry、James Udden、Chris Berry、Yomi Braester 等學者的支持。David Bordwell 教授對侯孝賢電影的研究激發了我們寫作台灣電影導演的動力。

李行導演、李翰祥導演、白景瑞導演、胡金銓導演、宋存壽導演、吳念真導演、王童導演、小野先生、朱天文女士、萬仁導演、侯孝賢導

演、楊德昌導演、李安導演、蔡明亮導演是台灣電影的主角，沒有他們的才華與視野，沒有這本書，也沒有台灣電影研究今日的蓬勃景象。

從2009年一路走來，書林劉純瑀女士不離不棄，是《台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮》終結漂流的舵手；沒有她，金銀島的中文面貌無法面世。金銀島的百年漂流這條路走得很長很久，很高興走到了目的地，謹此為跋。

葉月瑜

2016年7月於香港

索引

A-M

A Borrowed Life (《多桑》英文片名
副標題) 86, 109

Annette Michelson 159

Carlos Rojas 302

James Udden 207-208, 313

Moe Meyer 302, 304

1-2

《1905年的冬天》(1981) 150

《20 30 40》(2004) 21, 310

一畫

《一一》(2000) 18, 112-114, 119,
147, 149-152

《一個都不能少》(1999) 226

《一簾幽夢》(1976) 56

二畫

丁善璽 169

二二八(事件) 5, 15, 165, 174, 178,
185, 195-196

二元 40, 98, 102, 163, 191, 224, 235,
286, 289

《七仙女》(1963) 59

《七夜怪談》(*The Ring*, 1998) 218

「八三一」(軍中茶室) 195

《十年一覺電影夢》(李安回憶錄)
224, 261-264

《十面埋伏》(2004) 218

刀劍片 66

三畫

三三書坊 182, 184

三民主義 182

三隅研次 66

三聯畫 166

《山中傳奇》(1979) 64

《千禧曼波》(2001) 177, 180, 206

《上帝也瘋狂》(*The Gods Must Be
Crazy*, 1980) 97

《上班族之死》(*Death of a
Salaryman*) 141

上官靈鳳 64

〈又見溜溜的她〉(歌) 172

《大地兒女》(1965) 61, 66

《大紅燈籠高高掛》(1991) 251

大島渚 178

《大陰謀》(*All the President's Men*,
1976) 153

大眾電影公司 49

大陸移民 103, 185, 196, 248

大衛·摩斯(David Morse) 309

大衛·鮑德威爾(David Bordwell)
72, 119, 132-133, 160

《大輪迴》(1983) 8, 68

《大醉俠》(1966) 37, 61-62, 64, 66,

228-229, 262

《大醉俠與盲劍客》(1967) 37

女性 21, 35-36, 39, 41, 43-44, 47-48, 74, 87, 80, 101-103, 146-148, 160, 168, 170, 175, 180, 231-232, 238, 242, 253-257, 269, 272, 280, 283-284, 291, 304

女性主義 232, 304

女性的哀愁 102

女性特質 231, 257

女性經驗 90

女性電影 43, 47, 74, 101

女性議題 146

《女朋友》(1975) 56

女俠 64

《女街》(*Zegen*, 1987) 96

「小白」(*White Chick*) 116-120

《小市民的天空》(電視單元劇) 296

小津安二郎 123, 163, 255

《小城故事》(1979) 49, 208

小康 18, 269-271, 273-275, 277, 279-282, 287, 289, 292-294

小野 6, 24, 74, 76-77, 79, 82-85, 108-109, 115, 313

《小畢的故事》(1983) 73, 76-77, 79, 94, 178, 183-186, 208

〈小琪的那頂帽子〉 77

工作倫理 212

四畫

《不了情》(1989, 電視連續劇) 296

《不見》(2003) 287

《不散》(2003) 10-11, 18, 266, 270, 273, 277, 285-290, 294, 300, 305

「不健康」寫實主義 49, 51, 56

中央集權式管理 58

中央電影製片廠(中製) 32, 74

中田秀夫 218

中國 14-19, 21-25, 27, 29, 31-32, 34, 39-40, 43-44, 47-48, 50, 52, 56, 58, 60, 63, 65, 67-71, 75, 77, 80, 82, 86, 94, 96-97, 106, 108-111, 113, 126, 136-137, 142, 145, 153, 160, 162-165, 177, 182-184, 188, 190, 195-196, 198, 203, 205, 207, 211, 214, 216-219, 220-226, 231, 233, 240, 245-247, 249, 251-252, 256, 261-263, 274, 279-280, 284, 306, 308-311

中國本位 19

中國國族電影 40

《中國最後一個太監》(1988) 56

中國電影合作製片公司 262

中國電影製片廠(中電) 32

中國戲曲 63

中華人民共和國 80, 83

中華民國電影事業發展基金會 70, 108, 110, 159-160, 207, 304

中華廚藝 10, 247

中視（中國電視公司） 169
中影（股份有限公司） 8, 18, 31-33,
36-39, 42-43, 45-50, 52, 56-57, 60-
61, 74-79, 82-86, 92-95, 97, 99, 101-
103, 108, 112, 115, 124, 159, 164,
166, 252-253, 275, 278, 293, 307, 310
井上梅次 255
《今天不回家》（1969） 51
今村昌平 95-96
《六才子西廂記》（1955） 34
內心對話
內田吐夢 66
分割畫面 37, 54-55
分場 228, 231, 258
《公路之王》（*Im Lauf der Zeit*,
1976） 178
反英雄
《天下第一》（1983） 68, 76-77, 108
《天方夜譚》（1963） 37
《天脈傳奇》（*The Touch*, 2002）
218
《天涼好個秋》（1980） 81
《天橋不見了》（2002） 266
《太平天國》（1996） 90, 92, 104,
194
太監 56, 64-65, 289-290, 303
尤敏 284
巴瑞·哈姆弗萊斯（Barry
Humphries） 272
文化爭論 165

文化政治 164-165
文化解放 80, 106
日本 6, 14-17, 29-35, 37, 63, 66-71,
86-90, 92, 95-97, 106, 109, 112-113,
124, 126, 128, 141, 150, 155, 163,
166, 170, 173, 177, 180, 182, 184,
190, 194, 196-201, 203, 205, 239,
242, 255, 261, 268, 285-286, 288,
300, 310
日本佔領 15, 34, 106, 197, 203
日本時代劇（*jidai geki*） 66, 95, 200
日本統治 196
日本電影 6, 29-30, 70-71, 88-90, 97,
126, 242
《心有千千結》（1973） 167
父女關係 240
父親 18, 42-43, 48, 55, 78-79, 86, 89-
91, 93, 101, 103, 129, 131, 151, 175,
178, 182, 184-185, 188, 191-194, 203,
205, 214, 216-217, 226, 229, 240,
242, 244-246, 248, 250-255, 258, 261,
264, 271, 273-274, 276, 279, 281,
289, 291-292, 295, 307-308
父親三部曲 18, 103, 240, 242, 244-
245, 252, 261
父權 8-9, 48, 101, 126, 217, 231-232,
242, 245, 255, 257, 263, 279, 287,
291, 292
王羽 169
王度廬 10, 25, 33, 233, 234-237, 262-

263, 308

王哥柳哥 37, 45-46, 71

《王哥柳哥〇〇七》(1967) 37

《王哥柳哥遊台灣》(1958) 45-46, 71

王家衛 74, 163, 238, 251

王晶文 195

王童 5-6, 13, 21, 24, 26, 74, 76, 83, 85-86, 90-97, 100, 101, 109-110, 177, 181, 194, 313

王禎和 80, 108

王德威 188-189, 313

王穎 (Wayne Wang) 211, 225, 261

王蕙玲 242, 250, 252, 254, 263

王應祥 304

五畫

〈玉卿嫂〉(白先勇小說) 181

世界體系中的邊緣位置 124

功夫 49, 63-67, 72, 81, 93, 168, 211, 216, 218, 228-229, 250, 281

《功夫》(2004) 218

史丹利·庫柏力克 (Stanley Kubrick) 159, 285

史恩·康納萊 (Sean Connery) 215

史登堡 (Josef von Sternberg) 215

《只要為你活一天》(1993) 16, 265

《台北發的早班車》(1962) 35-36

台北藝術大學 141

台語片／台語電影 6-7, 19, 21, 23, 27, 31, 33-39, 45-46, 50, 52, 57, 59, 63, 66, 70-71, 73, 80, 86

台灣三部曲 9, 21, 25, 92, 165, 180, 195, 206, 304

台灣文化 17, 80, 107, 149, 165, 200, 204

台灣本土意識 80

台灣的全民電影 19

《台灣念真情》(電視節目) 92

(台灣)新電影 5-6, 8-11, 13-14, 17-22, 24-25, 27, 56, 68, 73-110, 111, 113, 115, 121, 123-126, 129, 139, 141, 157-160, 164-169, 175-178, 180-183, 185-186, 190, 196, 206, 225, 252, 266, 294, 302, 305-306

《台灣電影：政治、經濟、美學 1949-1994》(盧非易著) 20, 27, 70, 125

台灣電影 5-14, 16-27, 30-34, 36, 44-45, 49, 57, 60, 69-71, 73-76, 78-79, 83, 89, 98, 104, 106, 109-110, 111-112, 114-115, 122, 124-125, 127, 150, 152-154, 156, 160-161, 163-169, 175, 177, 179-180, 183, 194, 202, 205-206, 210-211, 214, 265-266, 271-272, 306-307, 310, 313-314

台灣電影三聯畫 (triptych) 166

台灣電影公司 (台影) 32

台灣電影的黃金時期 168

台灣歷史 85, 92, 113, 141, 192, 202-203, 205
 (行政院)新聞局 74-78, 84, 100, 104, 108, 164, 304, 313
 外來者 15-16, 170, 204, 211, 225, 280, 296-297
 《冬冬的假期》(1984) 25, 100, 180, 190-191
 《冬暖》(1969) 59-60
 失蹤 99, 149-151
 失蹤人口 149-150
 《去年冬天》(1995) 160
 左宏元 169
 平民觀點 91-92
 平行電影 6, 8, 23, 29-72
 弗列茲·朗(Fritz Lang) 215
 本土文學 182, 306
 本土主義 5-6, 9-10, 80, 82, 102, 182, 186-187, 306
 本土情感 169
 本土意識 80
 本土電影 30, 59, 74, 124-125, 266-267, 310
 民俗信仰 192, 280, 309
 民俗儀式 272-273, 280
 民俗療法 280-281, 292
 民俗藝術薪傳獎 210
 民族誌 280-281, 297, 299
 永昇(製片公司) 81, 83, 93, 167
 田壯壯 178

白先勇 181
 白色恐怖 103-104, 127
 白景瑞 6-8, 13, 21, 23, 44, 48-57, 71, 83, 86, 93, 96, 168, 172, 221
 白蘭 35
 白鷹 65
 石雋 18, 285, 288
 《四千金》(1957) 10, 252-257, 264
 《四千金》(電視節目) 252
 《四百擊》(*Les quatre cents coup*, 1959) 178, 286
 《尼羅河女兒》(1987) 102, 177, 196
 《玉卿嫂》(1984) 181
 《白屋之戀》(1974) 56

六畫

《好男好女》(1995) 92, 160, 178, 180, 195
 《如果》(1992) 141
 《成長季節》(1993) 141
 《早安台北》(1979) 48, 167
 《百分滿點》(1981) 93
 伊凡吉尼·寶華(Yevgeni Bauer) 165
 伍迪·艾倫(Woody Allen) 142
 《再見中國》(1972) 108
 《再見阿郎》(1971) 7, 52, 54, 56, 86
 再現模式(machineries of

representation) 154, 157, 161
 吉興（影片公司） 31
 同步多線敘事結構（simultaneous monadic synchronicity） 157
 同性戀 148, 238, 245, 267, 269-271, 276, 286, 289, 291-293, 296-297, 300, 304-305
 同性戀特質 269, 297
 同性戀鬼故事 286
 同性戀亂倫 292
 《同班同學》（1981） 81
 回溯場景 229, 259
 多元主義 310
 《多桑》（1994） 86, 88, 90, 92, 109, 160, 178, 181, 194, 304
 《在那河畔青草青》（1983） 81, 168, 174-176
 存在議題 140
 守舊派 74
 安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni） 55, 152, 155, 157, 161
 《安娜與國王》（*Anna and the King*, 1999） 235
 安德烈·巴贊（André Bazin） 121-122
 安德魯·羅斯（Andrew Ross） 285
 成龍 73, 212, 218, 219, 222
 托克維爾（Alexis de Tocqueville） 215
 朱天心 186

朱天文 6, 9, 18, 25-26, 74, 86, 88, 90, 109, 149, 163-164, 166, 178, 180-188, 191-192, 195-196, 202, 207-209, 313
 朱西甯 182-183, 188, 208-209
 江日昇（電影發行商） 81
 江志強 218, 226
 「地方性的」電影 272
 《地獄新娘》（1965） 37-38
 竹林場景 222, 230, 237-238, 259
 《竹劍少年》（1983） 76, 77
 《光陰的故事》（1982） 112, 146, 177
 米蘭·昆德拉（Milan Kundera） 206
 《自由中國評論》（*Free China Review*） 75
 《自由門神》（2001） 97
 自傳 9, 23-25, 94, 102, 113, 165-166, 177-181, 183-195, 199, 206, 209, 245, 296, 306-307
 自傳的詩學（poetics of autobiography） 178
 自傳體（autobiographical act） 178
 自傳體／自傳體例 23, 25, 178-180, 184-187, 190-191
 自傳敘事 180
 自傳形式 9, 113, 178, 180-181, 192-193, 195, 306
 自傳電影 25, 94, 177, 180-181, 183,

190, 192, 194
 艾方索·柯朗 (Alfonso Cuarón)
 215
 艾瑪·湯普遜 (Emma Thompson)
 238
 艾德華·薩伊德 (Edward Said)
 155
 行銷 20, 94, 192, 217, 226, 235, 266,
 308
 西本正 (賀蘭山) 66
 《西便制》(1993) 218
 《西施》(1965) 58-59
 《冰風暴》(*Ice Storm*, 1997) 216,
 230
 《老莫的第二個春天》(1985) 91
 《老爺酒店》(1971) 56
 七畫
 《免死金牌》(*The Medallion*, 2003)
 218
 何基明 34, 37
 《你那邊幾點?》(2001) 106, 270,
 273, 276-279, 286-289, 302, 305
 作者權威 (authorship) 7, 16-20,
 23, 25
 作為攝影機的鏡面 (mirror-as-
 camera) 304
 余為彥 116
 利柏瑞斯 (Liberace) 272, 303
 吳宇森 84, 102, 211-212, 218-219,

251
 吳念真 5-6, 9, 13, 18, 24-26, 74, 76-
 77, 79, 82-92, 104, 108-109, 129, 150,
 160-161, 178, 180-181, 192-196, 207,
 209, 304, 313
 《汪洋中的一條船》(1978) 49
 坎普 (camp) 6, 10-11, 25-26, 265-
 305, 307
 坎普美學 25, 273, 280-281, 285, 289,
 303, 305, 307
 孝親之情 46
 宋存壽 21, 60, 84, 182, 313
 宋楚瑜 76, 108
 希區考克 (Alfred Hitchcock) 37,
 215
 李小龍 168-169, 218, 221-222
 李天祿 9-10, 25, 180-181, 194, 196-
 205, 209-210
 李幼新 27
 李安 6, 10-11, 13, 17-19, 21-23, 25-
 26, 33, 51, 103, 106, 108, 142, 146,
 157, 211-264, 286, 290-292, 294,
 306-310, 314
 李行 6-8, 13, 21, 23, 26, 38-41, 43-51,
 57, 60, 71, 93, 96, 109, 167-169, 208,
 221, 255, 307-308, 313
 李屏賓 74
 李泉溪 34, 39, 70
 李香蘭 (山口淑子) 30, 69
 李祐寧 91

李崗 51
 李康生 19, 269, 273, 286-287, 292-293
 李連杰 212, 218-219, 222
 李登輝 202, 247
 李嘉 37-42, 45, 50, 93
 李翰祥 6-8, 13, 18, 21, 23, 25-26, 38-39, 48, 51, 57-61, 63, 68, 93, 114, 168, 182, 221, 289, 303, 308, 313
 杜可風 (Christopher Doyle) 74, 208
 杜篤之 74-75
 沈從文 9, 25, 187-190, 192, 196, 204, 208-209, 306-307
 《沈從文自傳》 9. 187-188, 209
 沃夫岡·彼德森 (Wolfgang Petersen) 215
 狄更斯 (Charles Dickens) 215
 《我女若蘭》 (1966) 42-43
 《我的父親母親》 (1999) 226
 《我愛瑪莉》 (1984) 85
 《我新認識的朋友》 (1995, 電視紀錄片) 304
 《我踏浪而來》 (1980) 81
 男同志風格 276
 男性認同 90
 〈男孩與女孩的戰爭〉 (小野小說) 83
 貝蒂·戴維斯 (Bette Davis) 285
 辛奇 37-39

八畫

亞太影展 75-76, 108
 亞洲藝術片 251
 亞倫·雷奈 (Alain Resnais) 160
 《兩個醜陋的男人》 (1973) 56
 〈兒子的大玩偶〉 (小說) 77, 86
 《兒子的大玩偶》 (1983) 8, 73, 76-79, 91, 94, 99, 101, 108, 141, 177
 兒童 174, 208, 274
 刻意規避政治 218
 卓別林 (Charlie Chaplin) 118, 215, 270, 281
 周星馳 218
 周潤發 212, 218, 224, 235
 周藍萍 36
 奇拉·塔西米克 (Kidlat Tahimik) 153, 161
 《奇愛博士》 (*Dr. Strangelove*, 1964) 285
 《忠烈圖》 (1975) 64
 《房間裡的衣櫃》 (1984) 295-296
 《明日帝國》 (*Tomorrow Never Dies*, 1997) 235
 《姊妹情仇》 (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962) 285
 姊妹關係 256
 《河流》 (1997) 273-275, 277-278, 281, 287, 289, 292-294, 302-305
 《油麻菜籽》 (1983) 8, 99-103, 105, 181

《狀元及第》(1964) 58
 《盲劍客》(*Zatoichi*) 37, 66
 《空山靈雨》(1979) 164
 《臥虎藏龍》(2000) 10-11, 25, 33, 70, 147, 216-222, 225-228, 231, 233-234, 236-237, 239, 241-242, 252, 256, 258, 262-263, 290, 294, 308-309
 《花樣年華》(2000) 74, 238
 孟洪峰 207
 孤獨狀態 305
 宗由 32-33
 尚・雷諾(Jean Renoir) 215
 岡本喜八 66
 性別 51, 86, 90, 103, 233, 242, 270, 290, 298, 306
 拍片風格 58
 「拉麵西部片」(*noodle Western*) 242
 明朝 15, 65, 67, 303
 「東方安東尼奧尼」 152
 東京影展／東京國際影展 113, 126
 林正盛 21
 林青霞 49, 81, 84
 林建國 160
 林清介 21, 80-81
 林翠 255
 林黛 284
 林權澤 218
 松竹(製片廠) 29
 武士片(*chambara*) 63, 66

武俠片 6-7, 33, 37, 57, 61-62, 65-66, 72, 93, 95, 216-224, 226, 228-230, 261, 308
 武術 10, 25, 57, 62-67, 221, 229-230, 234, 246, 262
 武術片 262
 武術指導 62-63, 221
 武術風格 64
 武術動作編排 63
 武藝 229, 234, 241, 246, 252, 56
 泛華人(*pan-Chinese*) 21
 社會階層的向上流動 297
 「社會整體」(*social totality*) 122, 154
 空間殖民化 157
 邵氏(電影公司) 41, 57-61, 65-66, 70-71, 168-169, 182, 228, 237, 295
 邵逸夫 61
 《金大班的最後一夜》(1984) 56
 金介甫(Jeffrey Kinkley) 188
 金玫 37, 39
 金馬影展
 金馬獎 51, 61, 81, 93, 167, 225
 金智奭 287
 金鰲勳 8, 76
 長鏡頭(*long take*) 9, 37, 81, 121-123, 133, 142-143, 160, 163, 186, 191, 194, 201, 208, 287, 294, 300, 307
 門廊 128-132
 阿巴斯・基亞羅斯塔米(*Abbas*

Kiarostami) 123, 163
 《阿里山風雲》(1949) 32
 《阿里巴巴與四十大盜》(1963)
 37
 《青少年哪吒》(1992) 252, 270,
 272-273, 277, 280-281, 301
 《青春殘酷物語》(*Seishun Zankoku Monogatari*, 1960) 178
 《青梅竹馬》(1985) 100-101, 108,
 112-113, 117, 146, 148-149, 151

九畫
 〈指望〉(1982) 112, 146
 「俗」 266-267, 269, 273, 276, 283-
 284, 296-299, 305-306
 侯氏美學 164
 侯孝賢 5-6, 8-9, 11, 13, 17-19, 21,
 23, 25-26, 74, 76-77, 80-83, 85-88,
 91-94, 96-97, 100-02, 104, 106, 109-
 111, 113, 117, 122-124, 126, 129,
 132-133, 141, 149, 157, 160, 163-210,
 218, 276, 304, 306-307, 310, 313-314
 《侯孝賢畫像》(*HHH: Portraits de Hou Hsiao-hsien*, 1996) 163
 俠士傳奇 62
 俠女 222, 228-229, 237
 《俠女》(1970) 21, 64-65, 68, 228,
 237
 《俏如彩蝶飛飛飛》(1982) 81
 保守態度 47

保健室 135-136
 削蘋果事件 77, 79-80, 83-84
 姜帝圭 218
 後現代的電影 114, 206
 後現代資本主義 153-154
 後電影 (post-cinematic) 113, 307-
 308
 拱樂社 (歌仔戲團) 34
 《南國再見，南國》(1996) 104,
 177, 206
 《怒犯天條》(1982) 56
 《春光乍洩》(*Blow-up*, 1966) 152
 《春寒》(1979) 170
 《星星月亮太陽》(1961) 284
 《牯嶺街少年殺人事件》(1991)
 9, 11, 18, 24, 111-114, 118, 121-122,
 125, 128, 140-143, 146-147, 149, 151,
 158, 160, 178, 307
 《皇天后土》(1981) 56
 「皇民化」 198-200, 203
 《看海的日子》(1983) 73, 93-95,
 110
 政治威權 (authority) 16-17, 19
 政治宣傳 23, 27, 31-32, 40, 44, 70
 政治運動 105
 政治題材 106
 柯一正 76, 85, 104
 柯俊雄 37, 39, 47, 50, 52, 55, 172
 《洞》(1998) 274, 281-282, 285-
 286, 289, 305

洪金寶 212, 218
 流行文化偶像 284
 流行音樂 70, 143, 170-171, 176
 紀錄片 30, 32, 34, 45-46, 108, 163,
 174, 191, 268, 298, 304, 309, 311
 約翰·福特 (John Ford) 99
 約翰·拉爾 (John Lahr) 243
 約翰·華特斯 (John Waters) 267
 《秋決》(1971) 49
 《秋菊打官司》(1992) 251
 《秋蓮》(1979) 170
 《紅柿子》(1999) 94, 181
 《紅英》(1929) 233
 《紅龍》(2002) 309
 美國 14, 16, 18-19, 25, 37, 54-55, 60,
 76-79, 84, 95, 97, 99-100, 106, 108,
 111-113, 116, 124, 126, 143, 147,
 153, 155, 157, 164-165, 182, 188,
 194, 203, 211, 214-218, 220, 223,
 225-227, 230, 235, 238, 241, 245,
 249, 256, 265, 270, 272, 300, 308-311
 美學 5-7, 9-11, 18, 20, 22, 27, 60, 65,
 68, 70, 95, 106, 112-113, 122-123,
 125, 141, 153, 162-165, 169, 176,
 186-187, 191, 199, 205, 207, 216-219,
 239, 261, 267, 270, 272, 277, 280-
 281, 286, 297, 300-301, 306
 美學感性 112
 《美麗島》(雜誌) 82
 美麗島事件 82, 160

胡金銓 6-8, 13, 18, 21-23, 25-26, 37,
 48, 51, 56-57, 61-68, 71-72, 76, 93,
 108, 168, 218, 221, 228-229, 237-238,
 261, 285-287, 289-290, 294, 300, 303,
 308, 313
 胡茵夢 146, 150
 苗天 18, 272-273, 275-276, 279, 281,
 285, 287-288, 292, 294
 《苦戀》(1982) 83, 93
 《英雄》(2002) 217, 219-220, 224,
 238
 《英雄本色》(1986) 84, 102
 《計程車司機》(*Taxi Driver*, 1976)
 99
 《貞節牌坊》(1966) 47-49
 《風兒踢踏踩》(1981) 81, 167,
 170, 173-175, 190
 《風櫃來的人》(1983) 100-101,
 175, 177, 180, 187, 190-191
 《香江花月夜》(1967) 255
 《香蕉天堂》(1989) 96
 重寫家庭通俗劇 291
 〈重繪台北新圖像〉(“Remapping
 Taipei”) 152, 157-158
 重疊的歷史空間 158
 食物 53, 65, 201, 242-244, 246, 248-
 251
 香港製作 37

十畫

唐寶雲 50
埃洛·弗林 (Errol Flynn) 215
孫中山 77, 182
《孫悟空與豬八戒》(1959) 45
《家在台北》(1970) 54-56, 172
家庭倫理 10, 171, 290-291, 305
家庭倫理劇 290-291
家庭通俗劇 101, 230, 241, 291-292
宮川一夫 237
庫查兄弟 (Kuchar brothers) 267
徐小明 129, 160
徐立功 103, 226, 252, 254, 310
徐克 8, 101, 102, 222, 226, 289
徐楓 64, 229
《恐怖份子》(1986) 24, 85, 101, 112-116, 118-119, 126, 146-147, 149, 151, 154-159, 162
恐懼 115-117, 122, 124, 129, 159, 185, 197, 268, 291
旁觀者 190-192
時序上的錯誤 99
書法 65, 179
泰奧·安哲羅普洛斯 (Theo Angelopoulos) 123, 160
《海上花》(1998) 180, 206
《海峽兩岸》(1988) 91-92
浪漫喜劇 081, 167, 176
《海灘的一天》(1983) 73, 75-77, 79, 91, 112-113, 146-147, 149-151,

181, 208

《海鷗飛處》(1974) 49

班納迪克·安德森 (Benedict Anderson) 157

「根源」 202

《特務迷城》(2001) 219

《真假紅玫瑰》(1966) 35

《破曉時分》(1968) 59-60, 183

《笑傲江湖》(1990) 289

《胭脂》(1991) 102-103

《馬路天使》(1937) 52

《高雄發的尾班車》(1963) 36

「留白」 164, 205

留學生文學 261

袁和平 218, 221-222, 238

袁牧之 52

配音 (武俠電影) 75, 88, 104, 223-224, 262, 289

馬丁·史柯西斯 (Martin Scorsese) 99

馬修·卡索維茲 (Mathieu Kassovitz) 215

「國策」(national policy) 電影 30, 69

十一畫

《假如我是真的》(1980) 93

健康寫實主義 6-7, 23, 38-41, 43-45, 47-52, 54, 60, 73-74, 96, 98, 144, 175, 187

健康寫實主義電影／片 38, 40, 42,
50, 307, 167-169, 175-176, 208
偶戲 196-200, 202-203, 205
參差不一 288
商業電影 9, 14, 17, 19-20, 74-75,
101-102, 112, 122, 154, 164, 168
商業導演 49, 167
國民黨 6, 15-17, 19, 23, 29-33, 38-
40, 51, 55, 69, 76-78, 80, 82-85, 87,
91-92, 94, 96, 98, 103-104, 106, 108,
113, 124, 165, 169, 182, 184-185,
187, 191, 196, 202, 205, 214, 247-
249, 251, 279, 300, 306
國泰（電影公司） 32, 57-58, 60, 65,
70-72, 182, 252-253, 257, 264, 295
國族電影 5, 8, 10, 14, 17, 31, 39-40,
57, 125, 161, 220, 308
國語 13, 31-34, 36-39, 45-46, 50, 57,
60, 63, 66, 73, 78, 85-86, 190, 224,
256, 273, 282, 284
國語片 13, 31-34, 36, 38, 45-46, 57,
63, 66, 256
國語片黃金時期 256
國際發行 227
國際新浪潮 157
國際認可 101
國際曝光
國聯（電影） 31, 38-39, 48, 51, 57-
61, 71, 182-183, 194
《曼波女郎》（1957） 284

《啞女情深》（1965） 42, 47, 49
《婉君表妹》（1965） 49
婚姻 47, 101, 118, 120, 145, 146, 147,
185, 244-245, 292
張大千 248, 263
張永祥 169
張艾嘉 21, 51, 146, 150, 250, 310
張作驥 21
張昌彥 27
張建德（Stephen Teo） 62, 64, 72,
161, 218-219, 313
張英進 218, 261
張真 313
張曼玉 224, 261
張國榮 289
張愛玲 72, 308
張徹 32, 48, 66, 218, 221-224, 234,
261
張毅 5, 21, 70, 74, 76-77, 90, 181
張藝謀 217-219, 224, 226, 238
彩色電影 39
《彩雲飛》（1973） 49, 169
探照燈 129, 140
《寂寞的十七歲》（1967） 50-51,
56, 71
《帶劍的小孩》（1983） 76
《情人盒子》（*Chinese Box*, 1997）
261
「情」 145
「黃金時期」 168, 256

- 《惜別海岸》(1987) 8, 102
- 《推手》(1992) 103, 217, 238, 240-241, 245-246, 252
- 教化 7, 30-32, 46-47, 96, 98, 140, 198, 216, 237
- 教官 135-138, 160
- 《梁山伯與祝英台》(1962) 58-59
- 梁哲夫 33, 35-36, 70
- 梁朝偉 174, 224
- 《梅崗春回》(1955) 33
- 清水宏 30, 198
- 清水崇 215
- 清朝 15, 203, 303
- 「混合媒體」(commingled media) 90
- 混合類型 115
- 《淘金熱》(*The Gold Rush*, 1925) 270
- 《猛龍過江》(1972) 169
- 《理性與感性》(*Sense and Sensibility*, 1995) 217, 230, 238
- 《終身大事》(1981) 68
- 《莎韻之鐘》(*Bell of Sayon*, 1943) 29-30, 33, 69, 198
- 烹飪 248, 250
- 現代主義 9, 54, 70, 112-113, 118, 121, 141, 152-156, 162, 164, 268
- 《蚵女》(1964) 7, 40-42, 45-47, 50, 71, 110
- 《速食酢醬麵》(1982) 295
- 《野玫瑰之戀》(1960) 284
- 《魚》(1999) 218
- 《麻將》(1996) 15, 104, 112, 118, 147-148, 150-151
- 異質場域 297
- 眷村 160, 184-187
- 票房 7, 9-10, 18-20, 22-23, 34, 37, 39-40, 49, 56, 58, 70-71, 79, 85, 92, 94, 100, 102, 104, 110, 115, 124, 126, 142, 159, 164, 185, 206, 217-219, 225, 227, 235, 240-241, 263, 309, 311
- 第一影業 31, 38, 56
- 組織能量 74
- 被挪用的商品 304
- 許冠文 261
- 許鞍華 86, 292-293
- 通俗片 6, 43, 49, 81, 88, 91, 167-169, 175, 221, 256, 289, 310
- 連鎖劇(linked drama/*rensageki*) 34, 70
- 透過多重性產生的同時性概念 (simultaneity-through-multiplicity) 157
- 都市風景 274
- 陳坤厚 74, 76, 80-81, 91, 93, 167, 171, 177, 182, 184, 186, 190, 280
- 陳雨航 27
- 陳映真 7, 52, 71, 80
- 陳國富 16, 21, 94, 110, 161, 218-219, 265, 309-310

陳凱歌 251, 289
 陳湘琪 292
 陸運濤 60
 陶秦 252-253, 255-256, 264
 章子怡 236-237
 麥可·寇蒂斯 (Michael Curtiz)
 215
 麥當傑 16
 麥當勞 273-275, 300

十二畫
 傑米·尤易斯 (Jamie Uys) 97
 傑克·史密斯 (Jack Smith) 284
 勞工階級 10, 25, 52, 81, 96, 266-267,
 271-272, 274, 280, 284, 296-298
 勞工階級的行為 266
 勞勃·阿特曼 (Robert Altman)
 142, 157, 261
 《最長的一夜》(1983) 76-77
 《喜怒哀樂》(1969) 48, 51
 《喜宴》(1993) 103, 217, 238, 240-
 242, 245, 252, 292
 喜劇 9, 24, 33, 38, 43-46, 49-51, 73,
 81-82, 91, 93, 95-98, 109, 112-113,
 141-146, 150, 159-160, 167-168, 171-
 174, 176, 186, 194, 217, 234, 244,
 251-252, 261, 264, 272, 274
 單廳電影院 287
 《就是溜溜的她》(1980) 81, 167,
 170-175

《幾度夕陽紅》(1966) 58
 《惡夢初醒》(1950) 32
 《悲情城市》(1989) 5, 9, 87-88,
 90, 92, 106, 109, 113, 126, 160, 165,
 174, 178, 180, 195-196, 202, 204,
 207, 218
 悲劇俠情 234, 308
 《替身殺手》(*The Replacement*
 Killers, 1998) 235
 《無言的山丘》(1992) 96, 194
 《無間道》(2002) 309
 《窗口的月亮不准看》(1981) 93
 《窗外》(1973) 84
 《童年往事》(1985) 25, 101, 180,
 190-191
 《策馬入林》(1984) 85, 95
 《菊豆》(1990) 251
 《街頭巷尾》(1963) 45-46
 曾壯祥 8, 76-77, 100
 殖民 5, 15, 17, 23, 29-32, 34, 69, 78,
 86-90, 92, 96, 97, 106, 126, 128, 139,
 155, 157, 163, 165, 179, 184, 194,
 196, 198, 200, 204, 253, 257, 283-
 284, 297, 299-300, 310
 殖民主義 179, 196, 299-300
 殖民現代性 257
 殖民地現代性 253
 湯尼·雷恩斯 (Tony Rayns) 152
 焦雄屏 19, 27, 71, 109-110, 160-161,
 302, 313

華人製作
 華人導演 68, 212, 241, 308
 華語電影 6-7, 10-11, 18, 21, 34, 61, 75, 94-95, 125, 214, 218, 220-222, 224-226, 251-253, 256-257, 285, 287, 290, 303, 307, 310
 華興（電影公司） 31, 34, 70
 視覺上的變形 122
 視覺風格 37, 81, 104-105, 121, 127
 象徵 9, 14, 30, 34, 41, 114, 127-128, 143, 145, 147, 178-179, 218, 230, 235, 238-239, 248, 250, 254, 271, 275, 279, 287, 290, 310
 《超級大玩家》（*The Player*, 1992） 261
 《超級大國民》（1995） 103-105
 《超級公民》（1999） 105
 《超級市民》（1985） 88, 99-100, 102, 104
 超資本主義（hyper capitalism） 144
 鄉土題材 93
 《開麥拉狂想曲》（*Living in Oblivion*, 1994） 261
 《間諜紅玫瑰》（1966） 35
 間諜故事 35
 《順流逆流》（2000） 226
 《飲食男女》（1994） 10, 25, 103, 141, 238, 240-242, 244-264, 251-254, 256, 263, 291
 黃仁 27, 70-72

黃建業 19, 27, 92, 100, 109-110, 159-161
 黃春明 8, 77, 79-80, 85, 93, 107-108, 141
 黃飛鴻 62-63
 黃梅調 59
 《黑色追緝令》（1994） 157, 162
 黑色電影（film noir） 160, 276, 309
 《黑金》（1997） 16
 《黑暗裡打不開的一扇門》（1983） 295
 黑澤明 66, 72, 237
 黑幫電影 16, 81

十三畫
 亂倫 292, 304, 306
 傳記 9-10, 25, 177-178, 180-181, 183-184, 187, 195, 197, 206
 傳記電影 25, 180
 傳統華人社會 147
 《傾國傾城》（1975） 60
 催化性慾的（食物） 242
 《嫁到宮裡的男人》（1989） 56
 〈想我眷村的兄弟們〉（1992，朱天心小說） 186
 《想跳舞的夜晚》（*Odoritai Yoru*, 1963） 255
 奧利維耶·阿薩亞斯（Oliver Assayas） 163
 愛情文藝片 6, 49, 56-57

愛情通俗劇 168-169, 176, 208
 愛情喜劇片 81
 《愛情萬歲》(1994) 251-252, 269, 287, 289, 294, 302, 304
 愛滋病 (AIDS) 271, 302, 304
 《愛德娜夫人》(*Dame Edna*) 272
 搶救民族誌 299
 《搭錯車》(1983) 91-92
 新人政策 75-76, 78, 84-85, 108
 「新派」 66, 218, 261
 新浪潮 27, 73-74, 94, 102, 157, 161, 177-178, 225
 新浪潮電影 161, 177
 《新娘與我》(1968) 51
 新殖民 (neocolonialism) 23, 78, 165
 (新聞局) 輔導金 104-105, 124, 304
 新寫實主義 7, 40, 43-44, 51, 69, 73
 新藝城 (影業股份有限公司) 8, 73, 76, 101-102
 暗巷街道 131, 139
 楚浮 (François Truffaut) 178, 286, 294
 楊力州 309-310
 楊士琪 79, 108
 《楊令婆脫殼》(1962) 34
 楊青矗 80
 楊紫瓊 212, 218, 222, 224, 235
 《楊貴妃》(1962) 68

楊貴媚 249, 273-274, 282-284, 286-287, 289, 294, 302
 楊德昌 5-6, 9, 11, 13, 15, 17-19, 22-24, 26-27, 74-77, 85-86, 90-91, 93-94, 100-101, 104, 108, 111-162, 178, 181, 187, 204, 208, 212-213, 261, 265, 274, 276, 288, 306-308, 310, 314
 (楊德昌刻畫的) 特殊的時間感 132
 「楊德昌戀愛時代」 146
 溫德斯 (Wim Wenders) 178
 「準文本性」(paratextuality) 294
 當代家庭喜劇 114
 禁錮敘事 (captivity narrative) 99
 萬仁 5-6, 8, 13, 21, 24, 26, 74, 76, 77, 79, 85, 93, 98-110, 181, 187, 313
 萬年青 (製片公司) 76
 萬象公司 (製片廠) 32
 粵語片 35, 37-38
 義大利現代主義 152
 葉楓 284
 葛莉泰·嘉寶 (Greta Garbo) 215
 葛蘭 282-284, 289, 294
 虞戡平 21, 91-92, 109
 詹宏志 94, 110, 160
 詹姆斯·龐德 (James Bond) 35, 37, 66-68, 239
 詹姆斯·夏慕斯 (James Schamus) 219, 222-223, 235, 242, 250-251, 263

詹明信 (Fredric Jameson) 24, 114-116, 119, 122, 152-158, 161-162, 200, 285
資本主義 103, 108, 152-155, 219
賈木許 (Jim Jarmusch) 267
賈克·大地 (Jacques Tati) 294
《蛹之生》(小野小說) 83
跨國製作 211, 309
《路》(1967) 48, 51, 71
路易斯·布紐爾 (Luis Buñuel) 11, 244, 300
路易·費亞德 (Louis Feuillade) 165
較具彈性的製片模式 75
農業教育電影公司 (農教) 32-33
過渡的影片 240
《過境》(2002) 309
電視 38-39, 71, 73, 85, 92, 98, 107-108, 119, 169-171, 193-194, 224, 242, 252, 254, 266, 272, 282, 290-291, 295-296, 298, 304, 309-310
電視連續劇 296
電影風格 7, 17, 23, 40, 105-106, 122, 207, 267, 300, 305
電影院 13-14, 89-90, 109, 202, 225, 265, 283, 287-288, 295, 297, 299-300
電影管制 79
電影語法 35
電懣 (國際電影懣業) 41, 57, 252, 264

電鍋 276-279, 300

十四畫

嘉禾娛樂 76
實景拍攝 46, 121, 310
實驗電影院 14
廖金鳳 27, 70
廖慶松 74
廖輝英 181
斡旋的創作力 (negotiated creativity) 308
構圖
歌舞伎 (*kabuki*) 63
瑪琳·黛德麗 (Marlene Dietrich) 215
福山健治 (Fukuyama Kenji) 141
福爾摩沙 14-15
「對於當下的懷舊」(*nostalgia for the present*) 285
《對話》(*The Conversation*, 1974) 153
《精武門》(1971) 169
《綠巨人浩克》(*Hulk*, 2003) 217, 225-226, 238, 308
維克多·夏斯特雷姆 (Victor Sjöström) 165
維爾托夫／艾森斯坦 (Vertov-Eisenstein) 傳統 121
與中國外交關係正常化 182
《與神對話》(2001) 304

《與魔鬼共騎》(*Ride with the Devil*, 1999) 216, 230

語言

認同政治 (identity politics) 9-10, 96, 269, 301

說書 86, 88-90, 189

遠景鏡頭 (long shot) 121-123, 128-129, 133-136, 246

酷兒 10, 25, 270, 276, 296-298, 300, 302, 304

閩南語 31, 33, 38, 70-71

《舞動的太陽》(*Odoru Taiyo*, 1963) 255

《蒲公英》(1987) 242

《銀色性男女》(*Short Cuts*, 1993) 157

鳳飛飛 168-171, 173-174, 186, 190

《鳳陽花鼓》(1967) 59

十五畫

劉別謙 (Ernst Lubitsch) 215

劉家良 168

劉森堯 27

劉慕沙 182, 185

劍戟片 (日本) 200

審查 (制度、機制) 17, 30, 61, 73, 76-80, 82-84, 98-100, 104

審問場景 129, 131, 139

寫實主義 84, 122-123, 164, 224

廚藝 10, 241-242, 246-249, 252, 256

影評人 19, 24, 27, 47-48, 70-71, 74, 77-79, 81, 83, 91-93, 95, 100, 103, 107, 111, 124, 126, 141, 167, 214, 223, 296, 308

撞球場 130-131

潘蜜拉·羅柏森·沃伊齊克 (Pamela Robertson Wojcik) 270

《徵婚啟事》(1998) 265

《盤古開天》(1962) 34

《稻草人》(1987) 93, 95-97

編劇 624, 44, 46, 51, 56, 58, 74, 76, 79, 80-81, 83, 85-86, 91, 144, 149-150, 163-164, 167, 169, 170, 178, 180, 185, 187, 192, 222, 238, 250, 252, 295-296

蔣介石 185, 247, 279

蔣碧玉 108-181

蔡明亮 (阿亮) 6, 10-11, 13, 17-19, 22-23, 25-26, 74, 106, 122, 124, 152, 157, 161, 252, 264-307, 310, 314

蔡振南 194

鄭成功 (國姓爺) 15-16

鄭佩佩 64, 228-229, 255, 262

鄧麗君 169

《誰與爭鋒》(*Die Another Day*, 2002) 239

《養鴨人家》(1965) 7, 40-43, 46, 50, 167

十六畫

儒化 (Confucianizing) 6, 10-11, 25, 211-212, 214, 216, 237, 257, 308
儒化好萊塢 6, 10, 211-212, 214, 216, 257, 308
儒式組織 212
儒式禮教 243
《儒者的困惑》(1994) 144
儒家思想 9, 11, 18, 24, 118, 145-146, 222, 232, 235, 291
儒教 144, 212
學生移民的西方經驗 261
學苑影展 76
學徒時期 167, 175, 307
導演風格 23, 46, 51
戰後台灣電影
歷史的打撈搶救 297
歷史政治史詩
歷史劇情片 303
《獨立時代》(1994) 112, 118, 140-144, 146, 148, 150, 159-160, 212, 261
獨立製片廠 60, 65
《獨臂刀》(1967) 48
《選舉追緝令1998》(*Bulworth*, 1998) 261
《錄影帶謀殺案》(*Videodrome*, 1983) 153
盧非易 19-20, 27, 70, 125, 182, 313
穆瑙 (F. W. Murnau) 215
蕭颯 74

賴成英 (賴桑) 81, 167, 307
錯置與等待 151
錯綜敘事 149
隧道視野 9, 11, 24, 111, 113, 128-133, 138-140, 142, 160, 276
霍米·巴巴 (Homi Bhabha) 198
駱明道 169
鮑德熹 (Peter Pau) 218
龍芳 60
《龍門客棧》(1967) 10, 22, 51, 61-62, 64, 66, 67-68, 229, 285-286
龍祥 (製片公司) 100

十七畫

戲曲 34, 36, 62-63, 72
戲偶意義 199
《戲夢人生》(1993) 9-10, 25, 92, 126, 164, 180-181, 195-197, 199, 202, 209-210, 304
《薛平貴與王寶釧》(1956) 34, 37
《還我河山》(1966) 50
縱橫國際 (影視公司) 226, 252
聯邦影業 31, 38, 48, 57, 60-61, 68
鍾皓東 180-181
鍾鎮濤 168, 172-176, 186

十八畫

「禮」(儀式、禮儀) 213
《簡愛》(*Jane Eyre*) 37
《蹦蹦一串心》(1981) 81

《雙瞳》(2002) 21, 161, 218-219, 265, 309-310

鎧甲娛樂科技網路動畫 (Miluku.com) 307

十九畫

龐德系列電影 66-68

瓊·克勞馥 (Joan Crawford) 285

瓊瑤 (陳喆) 7, 38-39, 47, 49-50, 56-59, 81, 93, 167-169, 175

瓊瑤小說 49, 56

《羅小虎與玉嬌龍》(1959) 33

《羅生門》(1950) 71, 237

羅蘭·艾莫瑞奇 (Roland Emmerich) 215

藝術電影 5, 13-14, 19, 74, 105-106, 112, 168, 183, 218, 225, 237, 251-252, 267, 284, 289, 294, 310-311

藝術電影院 13

關德興 63

《霧裡的笛聲》(1984) 100

《騙海浮沉》(*Swimming with Sharks*, 1994) 261

二十畫

〈蘋果的滋味〉(1983) 77-79, 98-101, 103, 107-108

礦坑 193-194

蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag) 277, 303

觸覺的模型 (haptic model) 121-122

二十一畫

辯士 88-90

《霸王別姬》(1993) 251, 289

《魔鬼英豪》(*The Corruptor*, 1999) 235

鰥夫 184, 240, 253, 255

二十二畫

聾啞人士 90

龔弘 40-41

二十三畫

戀物對象 276

《戀戀風塵》(1986) 25, 90, 101, 109, 132, 157, 164, 175, 180, 190, 192-196, 207-209

變裝 270

國家圖書館出版品預行編目資料

台灣電影百年漂流：楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮／
葉月瑜、戴樂為著；曾芷筠、陳雅馨、李虹慧譯。

-- 一版 -- 台北市：書林，2016.10

面：公分. -- (電影苑；F22)

譯自：Taiwan Film Directors: A Treasure Island

ISBN 978-957-445-700-7 (平裝)

1. 電影史 2. 台灣

987.0933

105013449

電影苑 F22

台灣電影百年漂流：
楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮

Taiwan Film Directors: A Treasure Island

作	者	葉月瑜、戴樂為
校	訂	葉月瑜、黃宛瑜
譯	者	曾芷筠、陳雅馨、李虹慧
編	輯	劉純瑀
出	版	者 書林出版有限公司
		100 台北市羅斯福路四段60號3樓
		Tel (02) 2368-4938 · 2365-8617 Fax (02) 2368-8929 · 2363-6630
台北書林書店		106 台北市新生南路三段88號2樓之5 Tel (02) 2365-8617
學校業務部		Tel (02) 2368-7226 · (04) 2376-3799 · (07) 229-0300
經銷業務部		Tel (02) 2368-4938
發行人		蘇正隆
郵撥		15743873 · 書林出版有限公司
網址		http://www.bookman.com.tw
經銷代理		紅螞蟻圖書有限公司
		台北市內湖區舊宗路二段121巷19號
		電話 02-27953656 (代表號) 傳真 02-27954100
登記證		局版臺業字第一八三一號
出版日期		2016年10月一版初刷
定價		380元
I S B N		978-957-445-700-7

欲利用本書全部或部份內容者，須徵得書林出版有限公司同意或書面授權。請洽書林出版部，電話：02-23684938。



東亞電影驚奇
——中港日韓

East Asian Screen Industries

戴樂為、葉月瑜 著

譯者簡介

曾芷筠

中央大學英美語文研究所畢，交通大學社會文化研究所博士生，曾任《放映週報》、《破週報》記者、《蘋果日報》人間異語專欄記者。

陳雅馨

台大社會所畢，現就讀清大社會所博士班，兼職譯者。

李虹慧

交通大學外文系畢，法國土魯斯第二大學修習英法文學；曾任職影展及社福機構，現為出版社編輯。

從日治時期的電影、台語片黃金時期到健康寫實電影及瓊瑤電影，再到台灣新電影，詳述台灣電影延續與轉變的各個階段，以及不同社會與文化脈絡中，導演如李行、白景瑞與胡金銓等，如何迎合與挑戰既有電影拍攝模式，從而建立作者標記。此外，亦分析新電影運動的重要旗手如吳念真、小野、王童、萬仁，更以專章討論楊德昌、侯孝賢、李安、蔡明亮四位導演，他們以各自獨特的影像敘事，記錄下不同的台灣。

從台灣電影的萌芽談起，進而討論如何建立國族主義式的威權電影，再深入探究導演如何在此情境下發展出作者風格與主題，本書亦是藉由歷史、政治、社會、文化及作者論等不同面向，為台灣電影書寫歷史。

書林出版有限公司 定價380元

ISBN 978-957-445-700-7



9 789574 457007