

## 楊德昌電影《恐怖份子》後設敘事與主題探析 A explore of Edward Yang's Cinema "Terrorizers"

林積萍

Kee-ping Lin

黎明技術學院通識中心

Assistant professor General Education Center,  
Lee-Ming Institute of Technology

### 摘要

台灣新電影代表導演楊德昌，向來被視為一位電影社會學者，「都市三部曲」：《海灘的一天》、《青梅竹馬》、《恐怖份子》，以反映台北都會現象著稱。其冷靜、理性疏離、多線進行的敘事風格，是最受矚目的特色。《恐怖份子》曾獲得金馬獎最佳劇情片獎，將都會現代人焦慮、疏離的處境，描繪得淋漓盡緻。這個作品的敘事設計與主題內容的互為彰顯十分精采，本文擬由敘事角度出發，深入影片主題，企圖將敘事與主題相結合，挖掘楊德昌電影中的美學質素。

**關鍵詞：**楊德昌、恐怖份子、台灣新電影

### ABSTRACT

Edward Yang~ one of representative "Taiwanese New Cinema" directors, be regarded as cinema sociological scholar. In his "Metropolis Trilogy" ~ That day on the beach, Taipei Story and Terrorizers, famous of reflected the phenomenon of Taipei metropolis. Yang's Clam, rational separating & multi-narrating style are the most fascinating characters.

Terrorizers, wined "The Best Picture" prize in Golden Horse Award Taiwan that year. It completely presents the anxious, standoff, separating situations of modern citizen.

In this film, the narrating design and theme content manifested each other and exploring splendid.

This article is started from narrating story and down to the theme deeply, attempts to combine the narrating & theme and digs out the aesthetics elements in Terrorizers.

**Keywords:** Edward Yang、Terrorizers、Taiwanese New Cinema



## 1.前言

一九八〇年代台灣電影新浪潮運動，為台灣一種新寫實精神的展現，小野、吳念真、朱天文等文學家投入，結合侯孝賢、楊德昌、萬仁等電影導演的人文使命感，使得台灣電影開始走向一種特殊的道路。而楊德昌作品散發出強烈的作者風格不容小覷，其結合寫實、現代、後現代主義的表現，使其作品獨具特色，有深入挖掘的價值，本文擬就《恐怖份子》進行探析。

《恐怖份子》的研究，見於《台灣新電影》(焦雄屏)、《台灣電影：政治、經濟、美學(1949~1994)》(盧非易)、《台灣新電影的歷史文化經驗》(陳儒修)、《人文電影的追尋》(黃建業)、《楊德昌—台灣新電影的知性思辯家》(台北：遠流)等專論中。學位論文有陳雅芃《楊德昌電影中的媒體景象》(輔大傳碩論)、陳曉云《另一種鏡像——玻璃幕牆背后的楊德昌電影》(浙江大學廣電碩論)、謝柏梁《形象的理性，藝術的思辨——楊德昌電影研究》(南京師範大學廣電影碩論)，高瑞陽《恐怖份子》的分裂城市——電影的都市象徵研究(淡江大學建築學系碩論、張耀升《楊德昌「風格」敘事事件—楊德昌電影研究》(中興大學台灣文學研究所碩論)等。張耀升指出：若將楊德昌的電影放入台灣電影史，並且藉由電影敘事學來分析探討電影文本，除了可以進入電影美學的討論之外，還可以藉由對敘事以及敘事者的探討提出另一個更龐大的議題；由敘事學角度入手，為新視界。而單篇論文中，張靄珠〈謊言實錄—楊德昌《恐怖份子》的性、謊言、暴力〉(《中外文學》33卷3期，2004年8月。)為一篇深入之作，張文援引德勒茲的虛構敘事理論與尼采的「偽造者」觀念的辯證，解析片中的性、謊言、與暴力如何與時間之力作用，突破封閉的都市空間情境，形

成寫實敘事與虛構敘事的逆轉，跳脫了道德的判斷，成為美學或形上學的課題；此外亦由女性主義觀點處理女性敘事的動能。該文十分精彩深入。本文在前述諸論文的基礎上，對《恐怖份子》做主題與後設敘事的再挖掘，期能由小說閱讀的訓練，進行電影美學質素的探析。

## 2.研究進路

電影與小說雖為不同的藝術形態，但其相同的美學質素多所共通，所蘊含講故事的特徵為共性。林鎮山運用敘事學做為方法論研析台灣小說指出：深受上述現／當代西方敘事學基本理念的啟發，我因而在本書中提出以跨地域／跨性別／跨文化／跨時代的文本精讀、比較、解析的方式，來探討、考察、辯議台灣小說，意圖：藉此擴大研究台灣文學的視野(vision)，並希冀從邇來西方敘事理論的跨科際方法學出發，對作品的主題取向與敘述策略的結合，進行實證式的解構，而又不忽略文學想像與社會情境的可能互動。<sup>1</sup>

對於小說主題與敘述策略的結合觀念給予本文相當啟發，因在楊德昌電影的觀影經驗中，雖可對電影各種敘事方式詳加拆解，如對其圖框、聲畫、運鏡等加以分析。但整體作品的觀賞後，對於導演如何運用各種手段，講了一個寓意深刻的故事，再現外在的社會情境，得到閱聽者的心理共鳴，獲致藝術上的美感，方是研究者應該追求的詮釋境界。職是之故，本文擬由《恐怖份子》的敘事策略進入，其次對作品主題探析，再將其統而為一，呈現整體效果。期望能將外在形式與主題並觀，得出結論。

<sup>1</sup> 林鎮山，《台灣小說與敘事學》，頁27，前衛出版，2002年9月，台北。



### 3. 楊德昌生平與作品概述

楊德昌生於一九四七年上海，一九四九年二月即農曆新年左右(即一歲多)隨父母一起來台。其幼年的熱中漫畫閱讀並創作，被視為楊德昌的前電影經驗，高中時讀建中，一九六五年考上交通大學控制工程系，讀交大時受陳乃超國文老師一句「能者作智，愚者守焉。」的啟蒙，開始自信的創作。一九七〇年赴美修電腦碩士，完成學業後接著到南加大電影系就讀。三十歲受到德國新電影導演溫納·荷索(Werner Herzog)低成本拍攝電影的啟發，決心開始自拍影片。一九八〇年回台後便開始投身電影工作。

楊德昌《光陰的故事·指望》一段，被視為新電影的開創之作，之後的二十年間，陸續完成《海灘的一天》、《青梅竹馬》、《恐怖份子》、《牯嶺街少年殺人事件》、《獨立時代》、《麻將》、《一一》等七部作品。楊德昌的電影被視為城市電影代表，主要描繪台北城市生活型中人物的感情生活。楊德昌不幸罹患結腸癌後，並未放棄創作，所構思動畫《小朋友》手稿寄給好友張毅，於二〇〇七年六月廿九日去世，享年五十九歲。

楊德昌，於一九八二年和陶德辰、柯一正、張毅合拍《光陰的故事》，為新電影揭開序幕。他的《恐怖份子》、《牯嶺街少年殺人事件》都曾獲得金馬獎最佳劇情片獎，他也兩度獲最佳原著劇本獎《牯嶺街少年殺人事件》、《獨立時代》；理性疏離、多條敘事線同時進行的風格，是作品中最受討論的重點特色。他的影片，多半聚焦在台北，衝突複雜人際關係、細膩的演繹、常震動觀眾心底，但是整體略顯冷冽風格，知性理性的探索，雖多獲國際肯定，但他和台灣影壇關係較為疏淡。

目前大部分有關台灣影史的著述已逐

漸肯定以《光陰的故事》作為台灣新電影分水嶺的開端。一方面固然因為它的風格模式具有全新的意義，另一方面，它也幾乎為後來台灣新電影奠定寫實的主題方向，為台灣電影創作模式與電影工業新關係的轉捩點。當楊德昌受邀拍攝《光陰的故事》其中一段時，早已蘊釀一段時間。台灣新電影的出現有它複雜的客觀條件，若要瞭解楊德昌作為新電影的重要創作者，必先瞭解台灣新電影的客觀成因。<sup>2</sup>

黃建業歸納出台灣新電影的四大成因包括：強而有力的政治改革、開放氣氛中的電影文化、崩潰中的電影工業、危機衝擊下的保守體制。在一九八二年後漸漸達成了人才凝聚的因子。也是在這四大元素都產生有利契機時，新電影水到渠成，楊德昌在這群精英層裏，也發揮了相當大的激勵意義。<sup>3</sup>將楊德昌投入電影製作的歷程看來，他正是台灣新電影中的一位尖兵，他對電影工業制度的改革與想法，影響深遠，是台灣大師級的創作者。

### 4. 《恐怖份子》的後設敘事風格

《恐怖份子》一片由三組人物展開敘事。周郁芬與李立中為一對貌合神離的夫妻；警官老顧帶領組員進行圍捕行動；業餘攝影師小強聽見窗外警笛拿起相機去搶鏡頭。

影片由清晨的一場圍捕行動開始，警官老顧破獲一個賊窩，唯一跳樓逃跑骨折受傷的混血女孩淑安，被愛好攝影的富家子小強送去醫院。淑安返家療傷，卻不甘寂寞的亂打電話，其中一通打給了在家創

<sup>2</sup> 《楊德昌電影研究—台灣新電影的知性思辯家》，頁 37。

<sup>3</sup> 《楊德昌電影研究—台灣新電影的知性思辯家，台灣新電影興起的背境—蔣經國後期的政、經、文化和電影工業》，頁 37~55。



作的小說家周郁芬，淑安佯裝成其丈夫李立中的情婦，開始擾亂周平靜的生活。周郁芬身陷創作瓶頸與丈夫外遇疑雲，便離家找到過去同學沈維彬談復出工作的事。李立中無力面對太太的歇斯底里與工作上的背叛、富家子小強短暫迷戀淑安後，淑安又回到出獄後男友的懷抱，最後周郁芬小說得了獎，而立中在失業丟妻的打擊下，偷了老顧的手槍。偷槍後，結局有兩個安排（或更多）<sup>4</sup>：一是李立中在路邊槍殺了不讓他升遷的主任，以及破壞他家庭的沈維彬；另一個結局，則是李立中在老顧警官宿舍的澡堂內飲彈自盡。而這一切孰真孰假？似乎都不重要，因為周郁芬得獎小說〈婚姻實錄〉的情節，正如是安排。

這部作品採用多線交插敘述的方式進行，以人物為主可分為數條線索，由周郁芬、李立中、小強、淑安等人物視點各自出發，皆自成圓滿的敘事，其互相糾結纏繞，在生活情境中互相牽制，卻又在敘事中互相圓滿，設計可謂精良。本片獲得七十五年金馬獎最佳劇情片，亦榮獲亞太影展最佳編劇獎。

資深影評人焦雄屏認為：「楊德昌對於西方美學的拘執，過去對創作不無負擔，如今《恐怖份子》中卻沉澱為結構性的思考方式，使美學與內容適切地融為一體。他由西方割裂、重組，及透視集中的美學出發，妥切運用局部特寫／觀點鏡頭／蒙太奇剪輯／音畫曖昧，使得意義的製造與組合(Collage)，產生龐雜豐厚的意義；不但對都市現代人的孤寂、無力、背叛、欺瞞、暴力，及潛在的恐怖有詳細的揣摩，而且對物質生活的荒謬規律大做諷刺。至

於其美學的思考方式，更使此片成為後設電影，對電影的『真實』神話從最底層重新考量與拆穿。臺灣電影能如此靜觀和觸及電影本質的，簡直前所未見。」<sup>5</sup>

由後設觀點來看此片，其多線互相拆解又互相圓滿的敘事線路，將一故事發展得錯綜有緻，焦雄屏盛讚的「美學思考方式」，主要應是由片中展現的後設敘事所達成的效果。鍾宗憲輯錄後設小說的特點說：後設小說自一九六〇年代流行於西方文壇。「後設」(meta-)一詞出自希臘文，原義為「往後再推一層」或是「發生在……之後」。將「後設」概念與小說創作相結合，就是作者與讀者退居小說敘述的背後，共同反省、賦予小說創作與閱讀的意義。……主要概念就是作者力邀讀者積極參與，共同涉入小說作品中，建立小說的意義，使小說內容具有高度的自我反射性；同時凸顯出作者掌控了小說的敘述，讓讀者明白小說是一種文字幻象，客觀現實是由人的主觀認定而詮釋。<sup>6</sup>

《恐》片中帶給觀眾的即是如同後設小說的閱讀感受，影片最後的二十分鐘，是最受到影評者的討論。實則是敘事的繁雜結構，造使影片的結局可有多種可能性，而後設其實只是一種反省作品的態度，觀眾被迫對結局進行思考，方能得到意義的完整。

孫松榮指出：《恐怖份子》曖昧的地方在於，影片中死亡事件接連發生，可以是「從來都沒有發生過的」每一個毀滅性的結果亦可能是「每個人物的夢或其潛意識的表現」，或甚至是一個永恆回歸的狀態。……身為觀看主體的觀眾，不可能滑

<sup>4</sup> 開放式的結局，觀眾甚至還可自行組合延申出其他的結局。例如全部根本只是周郁芬的一場惡夢。

<sup>5</sup> 焦雄屏(1987.02.01)，〈電影：割裂與重組的意義神話——楊德昌「恐怖份子」論〉。《文星》第一〇四期，頁39。

<sup>6</sup> 許俊雅、應鳳凰、鍾宗憲主編(2004)，《現代小說讀本》，頁386，揚智文化，台北。



入到導演作者所製造的幻象裡，反而「不得不」思考楊德昌所擲出的一連串好比酷刑般的恐怖拷問。<sup>7</sup>在此，論者多肯定其後設敘事的構作，無論觀眾是受邀對作品進行意義的重組，或是被迫的被影片拷問，其間的後設敘事正是楊德昌最值得被稱道之處。

以寫實為主的台灣新電影，卻有一位獨具後設敘事能力的楊德昌，這樣一位風格獨具的作者，細繹他的整個背景，張靄珠指出：在《恐》片中，電影技巧的充分運用，再加上寫實敘事與虛構敘事的交錯疊合，使得這部片子兼融寫實主義、現代主義、與後現代主義的手法。<sup>8</sup>

後設的敘事可以視為後現代主義手法的展現，做為第三世界的導演，楊德昌的身姿無疑是十分獨特的。台灣電影新浪潮為台灣電影寫實新風潮，代表人物之一的導演楊德昌，在他的作品中，不單有寫實主義的企圖，更重要的在於他採取的敘事手法，有著精確的細緻的經營。如在《恐怖份子》之前的《海灘的一天》、《青梅竹馬》皆已看到藉由電話導致人際關係破裂的處理，到《恐怖份子》中，淑安亂打電話的惡作劇，直接將三組互不相關人物逼入生存絕境，這樣的操作方式的巧妙，使得其間觀眾必需以極高的耐心與知性來解讀楊德昌的作品，而在理解其後設敘事的線索後，被主題強烈撞擊後的感悟，其力量極為強大，遂能理解，楊德昌所以會有電影社會學家，被稱為新電影中的知性思辯家的理由。

<sup>7</sup> 孫松榮(2008.03)，〈迎向恐怖的時代—臺灣新電影時期的楊德昌〉，《電影欣賞》，26卷2期，頁51-56。

<sup>8</sup> 參考張靄珠(2004.08)〈謊言實錄：楊德昌《恐怖份子》的性、謊言、暴力〉，《中外文學》，第33卷第3期。第17頁。針對此種結論，張靄珠援引詹明信的意見有細膩的分析。

## 5. 《恐怖份子》的現代主義主題

欣賞楊德昌的電影時，常感到冗長複雜，要極其費心，方能明白其電影所要敘述的內容，人物面目的複雜，意義複至沓來，錯綜複雜的結構，多線性的敘事，開放式的結局等，使觀看者備感壓力。

《恐怖份子》的主角們都不能安於其所，台北這個城市，是囚禁他們身體與靈魂的所在。周郁芬寫不出作品；李立中想升官，卻不見埋頭苦幹；淑安被母親關在家中、小強自陷在對淑安的迷戀中。孫松榮指出：《恐怖份子》是一部以被囚禁者的觀點來拍攝進而被觀看的影片。所有的觀眾皆為柏拉圖「洞穴神話」的現代幽禁者。而由混血女孩淑安利用電話進行的惡作劇，是將禁閉在各個地點的主人翁，或因地點而著魔的人釋放出來的一個「有聲事件」。……《恐怖份子》象徵了楊德昌思考台北都會狀態的一個暫時的結束。<sup>9</sup>而這個「結束」正是現代人疏離、焦慮的存在處境，周郁芬要離開李立中時，對他解釋自己的不快樂，來自於很多的自以為是，她以為嫁給他、或專心寫作、或生個孩子可以改變現狀，但都徒勞無功，幾經掙扎後，決定離開丈夫而去，卻仍然陷入同樣的泥淖，仍是想脫困、想改變現狀的作為，但實際上，周郁芬的困境終究是無法擺落的。兩夫妻間心靈毫無相通，李立中覺得自己為困在寫小說地獄的妻子，已做出百般忍讓，但為何終要面對妻子棄他而去的命運。其實兩人皆在自以為是的邏輯中作繭自縛。那種現代人錐心的寂寞，楊德昌抽絲撥繭的剖析，實令人不寒而慄。

《恐怖份子》中，楊德昌利用許多媒介物質塑造幽閉的空間，焦雄屏指出：這些現代人一再利用媒介為自己製造一個幻

<sup>9</sup> 孫松榮，〈迎向恐怖的時代—臺灣新電影時期的楊德昌〉，《電影欣賞》，頁55。



象的空間，將自己囚禁起來。……如果要挑毛病的話，則是楊德昌太客觀，太沈靜了。他的世界裏，有一種冷漠的客觀，角色人物是他的表達工具，較少見情感深度。這是個人人性觀的認定，不容旁人置喙，但是其精密而細緻的意神話探討，卻有臺灣電影（或中國電影）未見的內省與現代色彩，值得所有電影文化人的關注。<sup>10</sup>

《恐怖份子》中的內省與現代色彩的處現是極其出色的。楊德昌自陳：

我講的是人與人之間的關係，即使相互陌生的人，也維繫著一種微妙低淺的情誼。

社會上有許多在性格、心態、面貌完全不同的人，偶而他們會接觸在一塊兒，也互相影響對方，後來的生活世界就改變了。人類之間因漠視與疏離而設計改造命運但命騫者即使努力也是營碌終生，各人的際遇不盡相同。……

比方說男女之間，親子之間、師徒之間、雇主之間以及知識份子之間的關係，這些關係事實上都是相當脆弱的，他們能夠維繫得住已經不容易了；很遺憾的，因為外來的因素加諸在他們身上，稍微運動就倒塌了。人與人之間的關係都很難維持了，其他的就更不用說。

「恐怖份子」，我加重了人際關係維持程度的懷疑，也強調個體獨立伸展的重要，更排拒彼此情誼建立的可能性。<sup>11</sup>

人際的疏離、關係的難以維持等命題，敏感的觀眾，在楊德昌作品中，捕捉到與閱讀現代主義小說同樣的審美經驗。

現代主義文學中，對現代人的處境有著強烈的批判。徐曙玉等指出：現代主義文學所表現的是人與人、人與自然、人與物的對立關係以及現代人對自我的探索與思考。……社會力量無形之中束縛著人、制約著人、殘害著人。人在這個大的社會力量面前變得如此軟弱、渺小，以致不能主宰自己的命運，變得可憐與悲哀。<sup>12</sup>片中人物的生活困境，就在外來因素（都市生活、社會）的壓迫下崩解。

西方世界在冷戰訊息與現代文明的諸多侵擾之下，神的天國崩塌了，人將神往人的道路上趕，讓人類成為自己的主宰。現代人看清了天堂的虛無，神的意旨亦非萬能的情況下，發現能信賴的竟然只有自己，自己才是一切的主宰，存在主義哲學家要人們把視線自外在的物象中收束回來，重新注視自我的存在，人不是萬物的奴隸，而是自己的主人，將自己依附在神的恩賜中，是一項很大的錯誤。人必須在負責任的態度中，才能肯定自我的存在價值，顯示真實的自我。<sup>13</sup>眼光收束回自身之後，現代人在存在主義的趨使下自我漸漸成為獨一無二的存在，一方面自己解剖著自己，另一方面自我又不斷的與非我互相排斥著，到最後，陷入面對血淋淋自己一途，現代人在現代社會結構中有了孤絕感、所以憤怒、焦慮、疏離、憂鬱、失落與迷失成為描摹人生處境常見的形容詞，沙特、卡繆、卡夫卡掌握了這些歐戰以來的流風，將這些思考現代人內在生存處境的精神樣貌形諸文學，而成為一脈巨流。

楊德昌的作品，除了和當時的世界觀相關連外，集體的無意識，便是和存在主義的相關連，緊繃與人際的疏離固然是歷

<sup>10</sup> 焦雄屏，〈電影：割裂與重組的意義神話——楊德昌「恐怖份子」論〉，頁40~41。

<sup>11</sup> 辛澎祥採訪（1987），〈電影需要專業化——訪楊德昌〉。《自由青年》。1987年4月。第60頁。

<sup>12</sup> 徐曙玉、邊國恩等編（2001），《20世紀西方現代主義文學》，頁9~10。百花文藝出版社，河北。

<sup>13</sup> 周伯乃，〈西方文藝思潮對我國六十年代文學的影響〉，《文訊》第十三期，1984年8月。



史環境的具體化，但是如〈指望〉中小芬的性啓蒙與《恐怖份子》中女作家的掙扎中，卻說明即使沒有出路，也要不斷的奮力掙脫為存在而努力，由此我們不禁憶起沙特：「存在主義即是人文主義」一文中的呼籲的人文精神。<sup>14</sup>現代主義中如存在主義提示人類對於普遍的生存處境的思考，在楊德昌的人文思考中，處處流露。

早年因戰亂關係，楊德昌父親十五歲便從梅縣到廣州工作，聽說香港有發展，就到香港工作三年，後來又轉至上海，才二十歲青年即遇上戰爭，隨工作單位撤至重慶。也就在此時認識因隨漢口中央信託局撤至重慶工作的太太。楊德昌父母親那一代的經驗中，很容易讓我們想起《牯嶺街少年殺人事件》的公教家庭，也些微地讓人敏感到《獨立時代》中小明父親和二姨媽那一代，甚至在《光陰的故事》的《指望》段中的居住情況，似乎都投射了楊德昌對於上一代(尤其是隨政府遷台一代)的獨特感覺和觀點。楊德昌認為他們是「中國傳統社會中非常特殊的一代。」，其實不單只歷經戰亂，性格獨立，更重要的是這些來台的家庭，楊德昌在：訪問中透露很多「基本上是沒有親戚，完全沒有中國人最機密的組織。媽那邊沒有親戚，父親那邊有一些，但很少，一個叔叔。親戚很少，所以跟社會的關係一直很獨立，沒有中國傳統社會那些結構，當然也沒有那種束縛，所以我現在和別人交往，基本上保持著一種很簡單的關係，譬如應對，我到現在還是沒辦法很熟練地和長輩應對，現在回想起來，還是因為家庭組織太簡單，只有父親、母親、哥哥、妹妹。」這段談話相當有趣地讓人想起楊德昌電影中壓抑、

疏離與孤獨的人際關係。<sup>15</sup>在過去常常被詮釋為電影對於現代社會疏離經驗的剖露，楊德昌簡單得近乎孤寂的早歲人際關係正提供了某些主觀經驗投射的線索夢想世界與前電影經驗童年時代的楊德昌，但無論是個人的特殊背景，或時代的薰陶下，使楊德昌的作品自然流出現代主義的精神。

《恐怖份子》安排李立中槍殺他人及自殺兩個結局，但片尾又出現周郁芬作嘔的一個畫面，可以詮釋為一切的一切竟是那麼令人難奈，現代人的處境的主題思想深度召然若揭。

《海灘的一天》以功成名就的鋼琴家胡蔚青)與前男友的妹妹林佳莉在咖啡館聊天，引出青青對失敗愛情的回憶為開端。同時林佳莉也身處婚姻與愛情的新困境。影片採現實與回憶交錯敘事，多線表達青青、佳莉，小惠以及欣欣四位青年女性的情感狀態。最終佳莉丈夫德偉究竟是生是死？亦用開放式結局讓觀眾自行思考。《青梅竹馬》，英文片名《Taipei Story》，直指台北為主要思考所在。阿隆與阿貞是一對交往多年的戀人。阿貞是現代新女性，兩人的戀情在城市的步調中，面臨不少挑戰，使兩人開始互相猜忌，片末正當阿貞開始新事業的開展時，阿隆卻遭暗夜誤殺。延續《海灘的一天》的都市主題，男人的生死未卜與女人的自立之路，有著同樣的敘事結構。也反映台灣城市生活的現實性。

論者多稱《海灘的一天》、《青梅竹馬》、《恐怖份子》為楊德昌的「都市三部曲」。以反映當時台北都市現象而著名。三部電影對台北 1980 年代都市現象所呈現出台北歷經產業轉型後，物化的社會帶給

<sup>14</sup> 沙特著，鄭恆雄譯，〈存在主義即是人文主義〉，《現代文學》第九期。

<sup>15</sup> 參考《楊德昌電影研究—台灣新電影的知性思辯家》，頁 20~23。



都市人的適應不良及各種社會問題，做出的精準的剖析。豐富多義的影像，正與文學追求詮釋上的多義性可互相彰明。

## 6. 結語

在接受黃建業的訪問中，楊德昌對《恐怖份子》結局自陳：

Ending 雖然有兩個面貌，可是你再去想哪個是真的、哪個是假的都沒有意義、因為都是在這個悲劇的範圍裏，已經逃不過這個結局，所以反而是你去想這部戲的困境。而且我希望觀眾去猜測，也只有這個方式讓他打破以前看電影的慣例，讓他去想：這樣也對，那樣也對，都一樣嘛，有什麼好分的，基本上是兩種可能性是一種結局，也更凸顯那個單一的結局，所以跟一般我們看到的電影的起承轉合比較不一樣。（《楊德昌電影研究·楊德昌訪問錄》，頁 229。》）

在這段自白中，我們理解到，楊德昌應該是一位主題先行的創作者，在他構思這個故事時，後來的兩個開放結局，在他看來，意義上是相同的—「悲劇」。而這個悲劇的肇因，即是都會現代人生存的窘境，無論那個結局都是令人作嘔的。兩個結局的設計，目的為在「凸顯」悲劇的強度。所以後設的敘事形式，實則是為主題服務，也可說是在現代主義的精神中，包裝了後現代的形式特質。本片的受到矚目，實應將其形式與主題間的質素齊觀，就能體會其豐富意義。

楊德昌的作品中以「都市三部曲」最為醒目，對都市的理性思辯，使他完全建立了特殊的作者風格。他的視角，自一開始就表現出極深切的人文精神。在侯孝賢以二二八為背景拍攝的《悲情城市》深獲

矚目後。楊德昌也以《牯嶺街少年殺人事件》，對個人的生命經驗，交待了對國族的觀看態度。但與現代主義文學相對看，仍會發現，他的其他以都會生活為描繪的作品，其更是他要詮說的大故事。

在台灣新電影導演中，像楊德昌風格如此知識菁英的身影，應是僅見。他對都會生活深度的解剖與批判，是新電影中極其特異的風景。複雜的敘事安排，如文學般的象徵經營，可看出其對電影這項藝術傾注的信任。從《指望》到《一一》，無論影片中鏡頭指向何方，或是封閉的公寓、不協調的裝潢、從高樓窗外俯視、將人物困窘在窗格之中、鋼筋水泥、政策標語宣傳口號、主題酒吧等。楊德昌以二十年的創作，描繪出台北的整個樣貌，可謂為台北寫作了一首現代史詩。現代主義的文學風貌，亦正是伴隨著中產階級出現，都市興起而來的文藝思潮，其藝術創作的各個面向，在形式與內容上都是二十世紀最令人珍視的圖景，以現代主義為座標，在觀看楊德昌的七部大作時，應更能體會其智性的精髓，體會其為台灣電影做出的貢獻。

楊德昌以精準的鏡頭，冷靜的呈現出台北都會面貌。《恐怖份子》是楊德昌的風格形成的標誌，後設的敘事風格與現代主義精神的融鑄的特殊性，可謂是在台灣這片奇異之地開出的一株奇葩。

## 參考文獻

1. 王耿瑜編(1991)。《楊德昌電影筆記》。時報文化出版，台北。
2. 焦雄屏編著(1988)，《台灣新電影》，時報文化出版，台北。
3. 台北金馬影展執行委員會編(2002)，《台灣新電影二十年》，財團法人中華民國電影事業發展基金會出版。
4. 黃建業等(2007)。《楊德昌：台灣對世





- 界影史的貢獻》。躍昇文化出版，台北。
5. 陳儒修(1994)。《台灣新電影的歷史文化經驗》。萬象圖書出版，台北。
  6. 盧非易(1998)。《台灣電影：政治、經濟、美學》。遠流文化出版，台北。
  7. 陳儒修(1994)，《台灣新電影研究—台灣新電影的歷史文化經驗》，萬象圖書出版，台北。
  8. 焦雄屏(1995)，《台港電影中的作者與類型》，遠流出版，台北。
  9. 黃瑞祺(2002)。《現代與後現代》。巨流，台北。
  10. 黃建業(1995)，《楊德昌電影研究—台灣新電影的知性思辯家》，遠流出版，台北。
  11. 徐曙玉、邊國恩等編(2001)，《20世紀西方現代主義文學》。百花文藝出版社，河北。
  12. 陳雅芄(2009)。《楊德昌電影中的媒體景象》。輔仁大學大傳所碩論，台北。
  13. 王耿瑜編(1991)。《電影檔案-楊德昌》。時報文化出版，台北。
  14. 陳儒修、廖金鳳編(1995)，《尋找電影中的台北》，萬象圖書出版，台北。
  15. 許俊雅、應鳳凰、鍾宗憲主編(2004)，《現代小說讀本》，頁386，揚智文化，台北。
  16. 高瑞陽(1999)，《《恐怖份子》的分裂城市——電影的都市象徵研究》，淡江大學建築學系碩論，台北。
  17. 沙特著，鄭恆雄譯(1961.07)，〈存在主義即是人文主義〉，《現代文學》第九期。
  18. 張靄珠 (2004.08) 〈謊言實錄：楊德昌《恐怖份子》的性、謊言、暴力〉。《中外文學》。第33卷第3期，頁115-37。
  19. 孫松榮(2008.03)，〈迎向恐怖的時代——臺灣新電影時期的楊德昌〉，《電影欣賞》，26卷2期，頁51-56。
  20. 焦雄屏(1987.02.01)，〈電影：割裂與重組的意義神話——楊德昌「恐怖份子」論〉。《文星》第104期。
  21. 辛澎祥採訪(1987.04)，〈電影需要專業化—訪楊德昌〉。《自由青年》，頁58-63。

