

## 楊德昌電影的「尷尬」處境探析 To Study “Embarrassment” in Yang’s Movies

林積萍

Kee-ping Lin

黎明技術學院通識中心 助理教授

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

### 摘 要

在台灣電影發展史中，代表人物之一的導演楊德昌，可視為一位電影社會學者，其生平所執導的電影向來以反映當時台北都市現象最為著名。他作品非常理性、冷靜，很喜歡用多條線索進行故事，也是他作品最受矚目及討論的特色。楊德昌將近二十年的創作，深刻揭露那些陰暗角落，為觀眾展示台北的生活畫面。為台灣電影史留下了具有不可替代的影像。

本文由盛行於二十世紀的現代主義的美學入手，分析楊德昌的作品。發現楊德昌的電影深刻捕捉了現代人的種種尷尬處境。尷尬的造成，雖然多由於角色個人的生活狀態。但透過楊德昌的鏡頭，我們會逐漸明白，背後的力量是來自於整體的社會樣貌。人物的種種尷尬體現正是台灣的存在現實。

**關鍵詞：**楊德昌、台灣新電影、現代主義、尷尬

### Abstract

In Taiwan movie history, Edward Yang is a representative director and regarded as a movie sociological scholar. In Yang’s movies, always reflected & be famous of Taipei metropolitan phenomenon, Yang’s movies are extremely rational and calm, he liked to use many different clues and angels to tell story. This unique character and skill usually be discussed when Yang’s movies mentioned. Near 20 years in movie creating, Yang’s movies expose gloomy corners of society profoundly, demonstrate Taipei's truly living for all audiences and become unplaceable phantom in Taiwan movie history.

This article tries to analysis Yang’s movies by starting from Modernism Esthetics which prevailed in 20<sup>th</sup> Century. By this method, we find that Yang’s movies catch many different kinds of embarrassed situations of contemporary profoundly. Even thought these embarrassment seem to be caused by roles’



personal life status, but by Yang's camera, we gradually find actual reason comes from whole society status.

And these embarrassment are truly existing in Taiwan Society.

**Key Words:** Edward Yang, Taiwanese New Cinema, Modernism Literature, Embarrassment



## 一、前言

一九八〇年代台灣電影新浪潮運動，總計五十餘部的作品，實為台灣一種新寫實精神的展現，使得台灣電影開始走向一種特殊的道路。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》、《恐怖分子》、《牯嶺街少年殺人事件》、《獨立時代》、《麻將》、《一一》等七部作品，皆獲好評。楊德昌的電影被視為城市電影，主要描繪台北城市生活中人物的感情生活。楊德昌不幸罹患結腸癌後，並未放棄創作，和成龍合作的動畫《追風》惜未完成，所構思動畫《小朋友》手稿寄給張毅，於二〇〇七年六月廿九日去世，享年五十九歲。

然而楊德昌的那獨特風格的電影作品，卻無法與「歷史補白」類的台灣電影具有同樣的功能（諸如《香蕉天堂》、《稻草人》、《悲情城市》、《超級大國民》、《兒子的大玩偶》等名作），亦難成為學子藉著電影一窺時代氣氛的媒介。在嘗試對台灣新電影進行學術性的思考及挖掘後，發現其極為冷靜的鏡頭，低調的感性，風格獨樹一幟，尤其是楊德昌作品中所散發出強烈的現代主義氣味，具有深入探討的價值。

引人興味的是，透過對楊德昌個人與作品的理解後，會發現無論是創作者本身，或是作品的狀況，都會隱然感受到一些「尷尬」的氣氛。所謂的尷尬，本文試將其與台灣一九六〇年代興盛的現代主義思潮對看。發現，在一九六〇年代最突顯的文學脈絡；卻在八〇、九〇年代楊德昌的作品中變化為成熟的電影藝術。其精確的鏡頭，可與台灣現代文學思潮的傑出表現並觀（如白先勇、陳映真、王文興、歐陽子、七等生、郭松茶等的作品，是台灣現

代主義文學思潮的重要代表）。其中小說家個人與傳統斷裂感之強烈，小說散發出的現代人的孤獨處境與疏離感的種種「尷尬」處境，也是在觀看楊德昌作品時最主要感受。是故本文擬由楊德昌世代的處境、對啟蒙題材處理，及「尷尬」情緒的源由作一探究。

## 二、楊德昌世代的「尷尬」處境

楊德昌的成長歷程，在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，家住台北城中區和大安區的公教宿舍，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。

這樣的背景，由電腦專業轉向電影製作，楊德昌有著科學家的客觀訓練，交織著深刻的人文覺醒，於是綜合出其特殊的風格。在《一一》中的NJ可見代言。不過比起NJ的不得志，楊德昌的電影志業，雖是他人生鼓起勇氣的抉擇，但其「學非所用」的心路歷程也在電影人物的身上透露訊息。

台灣現代主義藝術上的明顯特徵，在主題上多與現代人心理情境的展現有關：疏離焦慮的情緒特徵、孤立無援的處境多為創作者所欲把握的主題。楊德昌處理現代人生存狀態中的「尷尬」情境最為真切，敘事與鏡頭皆充滿藝術實在精到，電影敘事中也出現了，現代主義的各種形式，實驗、多元的表現方式，多重線索的敘述、開放式結局的結構等。



楊德昌作品中的自傳性，應在《牯嶺街少年殺人事件》中有著明顯的描繪。藉著小四一角，將楊德昌年少的生活處境具體的呈現在電影之中。論者咸認為《牯》片充滿著楊德昌的自傳性格，全片所描繪的台灣六〇年代的社會氣氛，充滿傷懷。生於一九四七年的楊德昌，一九四九隨父母一起來台，父親任職中央印製廠；母親任職中央信託局。兩人分別先後隨單位遷台。楊德昌經常提到他父母親「可算是中國第一代薪水階層，完全靠勞資來建立生活。」（黃建業《楊》，頁 20）。來台的這一代外省人皆因戰亂而離開家鄉，毫無祖產，楊德昌認為他們「都有非常獨立的性格。」，這樣的成長背景，楊德昌在電影作品中，常深刻的表現出來。台灣外省人的處境，至今亦是小說家關懷的主題（如近來駱以軍《西夏旅館》中迷亂奪目的書寫）。楊德昌成長當時的世界觀，就如白先勇曾作如下描述：

我們雖然背景各異，但卻有一個重要的共同點，我們都是戰後成長的一代，面臨著一個大亂之後曙光未明充滿了變數的新世界。外省子弟的困境在於：大陸上的歷史功過，我們不負任何責任，因為我們都尚在童年，而大陸失敗的悲劇後果，我們卻必須與我們的父兄輩共同擔當。事實上我們父兄輩在大陸建立的那個舊世界早已瓦解崩潰了，我們一方面在父兄的庇蔭下得以成長，但另一方面我們又必得掙脫父兄扣在我們身上的那一套舊世界帶過來的價值觀以求人格與思想的獨立。艾力克生（Erik Erikson）所謂的「認同危機」（identity Crisis）我們那時是相當嚴重的。而本省同學亦有相當的問題，他們的父

兄的那個時代也早已一去不返，他們所受的中文教育與他們所受的日式教育截然不同，他們也在掙扎著建立一個政治與文化的新認同。……我們的文化危機跟西方人的可謂旗鼓相當，西方現代主義作品中叛逆的聲音、哀傷的調子，是十分能夠打動我們那一群成長於戰後而正在求新望變，徬徨摸索的青年學生的。（《〈現代文學〉創立的時代背景及其精神風貌》，《現文因緣》，頁 9~11。）

台灣光復，國府遷台，在政治上形成了一個新的局勢，不論是對從大陸來的或是經過日本統治的人來說都是一個大轉折，這些戰後成長起來的青年，對於上一代的過去是陌生的，所以無法認同過去舊世界觀的價值觀，在現代化的呼聲中，他們自覺到不能再沈迷於過去，應以現代人自居來尋找出路，對文化存有危機感，加上對五〇年代文學流於模式化的反共作品不太滿意，創辦《現代文學》的台大外文系的大學才子派，就在大量接觸西方文學現代主義作品後，積極擁抱了那些對人類文明抱持著悲觀懷疑態度的作品。王文興的《家變》、歐陽子《秋葉》都為代表作。楊德昌在新電影作品雖與同時代導演風格迥異，但在台灣六〇年代的文學作品中，可發現相當同質的大量創作，外省二代的處境，對存在的不確定性，幾乎如出一轍。

楊德昌的世代背景，正如現代派的菁英身姿，可以發現楊德昌的作品中，對人物的設定往往相對的單純，沒有龐大的家族，沒有大歷史的論述，他側重在人物個人的內在世界，種種尷尬情緒的延燒。這種特質和現代派主流小說的表現幾乎是同質，亦表明了楊德昌那種外省二代菁英創作者的背景投射。



### 三、青春與成長的尷尬

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。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，但在另一方面而言，它也幾乎為後來台灣新電影奠立起新電影素材的主題核心，甚至電影創作模式與工業新關係的一個轉捩點。當楊德昌被邀請拍攝《光陰的故事》其中一段時，早已蘊釀一段時間。楊德昌在這群精英層裏，也發揮了相當大的激勵意義。《光陰的故事·指望》中楊德昌影像的高度，預示了台灣新電影的一波浪潮。

在楊德昌作品中，〈指望〉中的小芬、《牯嶺街少年殺人事件》中的小四、《一一》中的婷婷等人物刻畫，可以說將青少年的青春情事與啓蒙的尷尬表現得很突出，他沒有藉劇情的推展去敘事，強調的是身體與心理的成長，但鏡頭又全然冷靜客觀，觀眾在觀看小芬來潮時遭遇處境時，不會產生悲憫，而是被置於一種與小芬同樣尷尬的情緒。看小四在自以為是的對世界的理解時，全然合理的接受他的造型，婷婷看似平和的個性，卻深陷在對中風婆婆的愧疚中。這幾個人物，楊德昌處理得十分完整，深具說服力。

成長與啓蒙是文學常見的主題，如《小畢的故事》、《我們都是這樣長大的》、《白色酢醬草》、《黑皮與白牙》等電影中，主人翁都歷經過尷尬的青春，成長主題之風行，甚至有人批評為導演只看「肚臍眼」

的作品。但是楊德昌的路數是不同的，他的人物十分自然寫實，他不用劇情去推展，而是營造一個又一個尷尬的處境將人物置入，人物的言行與心理狀態無法跳出被安排的氣氛中，幾乎是存在主義所論的課題。於是乎「必然性」與「典型性」便產生，人物的發展是被週遭一切箝制住的，令人不禁想到王文興小說〈命運的跡線〉中，那個體弱的高小明，在面對同學算出短命後，那無以論比的壓力下，用刀子劃長了自己的生命線。青春的生命在面對成長的壓力中，楊德昌用鏡頭敘說得如此真切與傷懷。

當然，《牯嶺街少年殺人事件》中小四這群少年，則是楊德昌留最深刻的群像。小四與小明之間模糊的愛情糾葛，描繪了台灣六十年代小四這樣的少年們，在政治壓制、幫派鬥爭以及家庭悲劇影響下的命運。影片通過多角度多層面地分析小四為何會向小明刺出那一刀，顯示了楊德昌對台灣歷史中的那個特殊時代的解讀。這個作品處理的已不僅是青少年的心理處境，亦可看作對時代國族問題的批判，其感時憂國的關懷，與現代文學的主旋律如出一轍。

### 四、尷尬的來由

熟悉台灣六〇年代現代派小說作品的讀者，會在楊德昌的電影中找到對現代主義美學更精準的畫面，也可以說，六〇年代現代主義的文藝思潮，提供了楊德昌充足的養料。若說六〇年代實驗性、模仿性的現代主義文學是形式可觀的話，時至八〇年代的台灣，社會的資本主義走向，卻成為楊德昌形式與內容俱足的現代主義表演場。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。楊德昌作品中對台灣都市生態進行解剖，關懷點自《牯嶺街少年殺人事件》可見到他冷靜的解剖現實，一樁少年的殺人事件，對社會真相深入挖掘的努力可見其創作心理的深層企圖，從《指望》到《一一》，可以看到台灣數十年來的社會景象，反省在城市中的種種人際尷尬關係與價值論述。本節中我們將楊德昌電影、現代主義精神與文學作品並置討論，明白楊德昌作品在文藝美學領域中的共性。

### (一) 楊德昌的現代主義精神

受過現代主義小說美學訓練的讀者，卻可在楊德昌的影像中，獲得與閱讀現代主義小說相當類同的審美經驗。舉凡現代主義的主題、敘事美學的繁複，象徵結構的建構等，都能在楊德昌的作品中汲取相同的質素，獲得閱讀上的深度滿足。

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。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。

受到這一股西方文學思潮的衝擊，加上本身存有的文化危機感，在現代主義諸多作品中，在集體意識上也可見一股迫使自我思索存在課題的景象，許多作品和這種精神結構的具同構性，思考人類的愛情、死亡、宗教、生活的種種面相時，作家們不斷以提問的方式去追索人的真實處境。

文學社會學家高德曼在《人文科學與哲學》中曾指出：「具代表性的偉大作家是指那些能表達社會階級的『可能意識極限』的『世界觀』者。」所謂的「可能意識極限」(Le maximum de conscience possible)指的是人在傳達某些想法時，可能只是個人的部分，甚至缺乏表達的能力，而社會團體所擁有的「真實」意識也可能會排拒其他新的理論，所以要獲得訊息的傳達，在真實意識上可能有許多誤差，而只有當團體自行隱沒或轉化，使其主要的社會特徵消失時，才能以適當的方式認識現實，但此一認知也只能到達某些與它本身的存在能相容並存的終極界限。所以說「可能意識的極限」此一中介物，即能使作品結構與集體結構的關係被表明出來。從楊德昌作品可以看到作者本身以他個人的限制，企圖捕捉當時社會的真實意識時，作品已達到表現出達到可能意識的極限。

作品的世界終究是一想像的世界，而當此一想像的世界與可能意識的極限被發現時，作品方能被解釋，鮑埃豪爾曾述及高氏的「同構」的概念：「同構不僅屬於意識的觀念層次，而且還屬於作品的想像世界和總體中某一集團之集體意識的無意識層次。同構的辯證方面由於經過可能意識與客觀可能性範疇所構成的一致而被產生出來，以這種方式來說，同構關係也能表



現為一種對既定現實的超越，一種常常僅只當作它們的缺席而被再現出來的超歷史價值觀的聯繫。按照高德曼的觀點，否定性和超越的因素對每一部作品來說都是必要的，即使他們的表現被需求它們的歷史環境所具體化了，即使藝術家的自我表現被那可追溯到他所處社會關係的各種限制之中的客觀可能性所限定。從同構所揭示更深一層的角度來看楊德昌的作品，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。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。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，在楊德昌的作品中，現代主義的精神十分鮮明。

西方將現代性、現代化，與壟斷資本主義中，極端工業化和城市化，所帶來整體生命減縮變形的現象，相提並論。臺灣文學於六〇年代出現大規模的現代主義風潮，雖然處處流露著襲用西方文學技巧的痕跡，但其特色，究竟不同於西方，是由經濟、政治與社會的自然演變而來，而是在支離破碎的文化空間中找出路，加上對現代性的迫切渴望，所以在實際的情況中，與西方的現代主義是有距離的。若以西方現代主義生成的社會背景為衡量尺度，六〇年代的臺灣社會，並未提供現代主義充份的演練環境，直至八、九〇年代的臺灣社會，整個大環境，如都會的形成等，反倒蘊釀出現代主義足滋茁壯的沃壤，都會人所散發的孤絕處境，一再出現在小說之中。楊德昌九〇年代的作品《獨立時代》、《麻將》和《一一》和文學同時對位呈現出現代主義的面貌，有別於號稱現代主義盛行的六〇台灣，台灣八、九〇年代資本主義的社會現實，反倒出現形式與內容都反映出現代主義的文化現實。



## (二) 楊德昌電影與台灣都會小說的同質性

楊德昌電影的特殊反省力道，在電影作品中的獨一性，好像顯得十分孤獨，但在同期的小說作品中，卻能看到為數不少的傑作。綜觀「年度小說選」的作品：七等生〈我愛黑眼珠續集〉(1988)，李龍弟又找到了晴子，但仍無法團圓，這次的阻隔，是新的權力結構；朱天心〈新黨十九日〉(1989年)，家庭主婦藉炒股票擺脫家庭的牢籠，仍走向失落；王宣一〈叢林感覺〉(1990)，將都市叢林帶給現代人的掙扎，描繪得歷歷如目；郭箏〈上帝的骰子〉(1991)寫一個棄世而逃的賭徒，仿若嬉皮再現；蔣勳〈因為孤獨的緣故〉(1992)將都會的漠然之情表露無遺；朱國珍〈尋找楊淑芬〉(1993)藉著冒名遊戲，寫現代人的失落和追尋的渴望；杰丁〈去罕達的路〉(1994)主角阿涂幻想用身體阻擋急馳中的火車，渴望打破現狀的奇想，顯露現代人的困境；成英姝〈生命中不承受之失憶／失業〉(1994)散發著現代都會人的求救信號；洪荒〈吶喊〉(1994)寫被現實生活操控，如傀儡一般的現代人；朱天心〈上海之夜〉(1995)講記憶與自我的關係，直接面臨存在處境；張讓〈面具〉(1996)寫人的內在如何影響人際關係，陶藝面具成為心理投射的象徵物；張啟疆〈俄羅斯娃娃〉(1997)中得到早老症的小外甥，表面上寫生命的缺頁，卻準確標誌著現代人的封閉處境；李曉雯〈隔壁房間的聲音〉(1998)將都會的空漠表現徹底；張瀛太〈夜夜盜取你的美麗〉(2000)寫一個沒有生活意義，卻家財萬貫的臨時演員，窮極無聊的幹一件變造身分的事，即使冒充死人，卻無任何人在意，荒謬的呈現現代人的孤絕處境。

小說中對現代人的焦慮、孤絕的刻畫，繼承了六〇年代現代主義中存在主義、心理分析等滋養，但造成人類這些處境的主要因素，是臺灣都會的真正形成。如李曉雯(1988生)〈隔壁房間的聲音〉(八十七年)的作品為例。讀夜校的女主角獨居在臺北一隅，心靈十分孤寂，在有限的時空間，自我上演一齣心靈的百老匯。都市的令人窒息，暱名遊戲雖是後現代的把戲，但現代人的孤絕，才是作品主題所在。這樣的作品主題在小說與楊德昌的作品中皆有精彩的表現。

楊德昌作品所呈現的菁英反省姿態，和其他訴求劇情結構的台灣新電影作品大異其趣，也和推銷東方情調的大陸電影不同，他集中關注台灣在整個現代化進程中的種種面相，有著電影作中少見的人文終極關懷。他將台北各個角落的人物、或儒者(《獨立時代》)或青年人(《麻將》)尷尬的精神狀態與生存處境加以構圖，在一個又一個的景框中，有著現代文學中常見的人文傾向，他對生存在資本主義社會的眾生畫相，表現出持續的主題，他說的大故事，正是台灣在現代化、資本主義社會生存的真切樣貌。生存在台北這樣一個快速資本主義化的都市，種種消化不良的變化，造成混亂的價值觀，《獨立時代》中當琪琪面對 Molly 的責難時，一個都會上班族，完全無招架之力，悲哀的是，我們看到琪琪的生存信念，處事價值也為之動搖，陷入茫然無措的境地。套一句魯迅的話，楊德昌對身處都會的現代人，用他的鏡頭「哀其不幸、怒其不爭」了。

總之，楊德昌電影與現代文學展現的個人性極高，我們看到白話文運動以來發展至今的現代文學，雖然白話文學標舉的是要文學與普羅大眾更親近，但是我們看





到三〇年代的文學家魯迅也好、賴和也好，其實整個繼承了文化中的人文傳統。楊德昌的作品高度與關懷深心，在新文化運動以來的整個脈絡中，應該有著重要的位置。

### (三) 楊德昌與文學敘事的同構

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。

《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。由侯孝賢演男主角阿隆，蔡琴飾女主角阿貞，阿隆與阿貞是一對交往多年的戀人。但阿貞現代新女性的形象，使得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。

《恐怖份子》利用相片與電話，把都會中可能成為恐怖分子的人交織起來。清晨的槍響，富家子弟小強拿著相機對警員

與逃犯狂拍。逃犯淑安跳樓摔傷，出院後被母親軟禁，無聊中亂打電話，卻又接上另一戶遇到中年危機夫妻的敘述主線。影片以多重敘述的方式，平行發展三條線索，結局安排李立中槍殺及自殺兩個畫面，周郁芬片尾透過嘔吐來表達一切是那麼令人難奈。主題思想達到相當的深度。觀眾必需不斷地分析與思考錯綜複雜的內容，才能解讀龐雜的意義。

資深影評人焦雄屏(1987《電》)認為：「楊德昌對於西方美學的拘執知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，使美學與內容適切的扯為一體。它由西方割裂七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，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，而且對物質呈現的荒謬規律大作諷刺，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」神話從最低層重新考量與拆穿。台灣電影中，能如此靜觀及觸及電影本質的簡直前所未見。」這段影評，對《恐怖份子》內容與藝術形式評價極高，其後設的敘事，多層主題的對位，可以見到楊德昌完美的邏輯推演。

張藹珠(2004《謊》)也指出：楊德昌的《恐怖份子》兼融寫實、現代主義以及後現代主義的美學風格，創造多向度的時空情境，一方面擬仿台灣社會那前現代、現代及後現代並列雜陳的時空情境，而事物的發展也沿著自我反射和擬像(simulation)邏輯而蔓生枝節，衍生出多重寓意。另一方面導演不但在層層精心設計的後設敘事(meta-narrative)中介入社會現實，也逐漸解構了電影符號所創造或投射的世界。



《獨立時代》中，一改過往多線的敘事結構，多以文學戲謔的語言表現，突出都會人物心靈的空虛、真誠、虛偽等對比的議題，風格迥異以往冷靜的表現，電影人物多像漫畫人物，誇張的表現出自身處境的尷尬。字幕卡的跳出輔助，使得影片在漫畫風格的表現中，楊德昌徹底的「反諷」了影片中的人物。或說他換了一個方式敘述他對社會的關注與思辨。透過電影人物中的小說家一角，楊德昌質問中國傳統文化的作用還有多少？片中言情小說家改寫哲學著作，改當儒者的代言人，究竟對日益工業化的社會能有多大的作用？

《麻將》一片有四個主人翁：紅魚、綸綸、牙膏與香港。四個賭家，將中國人的日常娛樂，當作騙人的工具，進而中取財。四個人以紅魚為首腦，各擅所長的去騙遍台北人、香港人、外國人的錢。影片結尾處安排綸綸與法國少女馬特拉，於台北大街上擁吻。表現出楊德昌藉此故事要表達的實質觀點。仍是維持了他對於都市題材精確的思辨。

《一一》以NJ(吳念真飾)的家庭為主要核心，由家庭成員的身處社會的種種人際關係展開。影片開始一場婚禮，結尾則是一場葬禮。影片討論了人生的各個關卡：婚姻、出生、老病、死亡的必經歷程。NJ巧遇舊情人，當年與初戀情人共同面對人生抉擇的自抑，逼出中年工作非如己願的無奈。外婆中風成了植物人，不能言語的老人，成為每個成員傾吐心聲的出口，聲音真切，每個獨白的靈魂，卻無法獲得任何回應。現代人的困獸之鬥表露無遺。媽媽為母親中風的壓力打垮，卻無法向先生傾訴。女兒婷婷青荳初開，竟與鄰居女孩的前男友相好。兒子洋洋整天拿著相機胡拍，拍出一堆人的後腦杓，愛吃漢堡的洋洋，拒絕和昏迷的婆婆說話。拼圖式的

生活圖景，看到楊德昌在理性思辯現代人的種種處境後，意圖建立的家庭價值。白先勇曾言文學要表達的無非是人生的生、老、病、死。文學和電影的關照，皆是對「人」做出同情與批判，楊德昌最後的一場演出，亦正吻合著這樣的一種對生命的終極關懷。

## 五、結語

楊德昌的作品中以「都市三部曲」最為醒目，對都市的理性思辨，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，才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奇葩。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，以現代主義突顯人生尷尬為座標後，再次觀看楊德昌的七部電影時，應更能體會其智性的精髓，體會其在台灣電影史、文化史上的重要地位。



## 參考文獻

1. 徐曙玉、邊國恩等編，《20世紀西方現代主義文學》。百花文藝出版社，河北，2001。
2. 陳儒修、廖金鳳編，《尋找電影中的台北》，萬象圖書出版，台北，1995。
3. 許俊雅、應鳳凰、鍾宗憲主編，《現代小說讀本》，揚智文化，台北，2004。
4. 高德曼，《文學社會學方法論》，北京工人出版，北京，1989。
5. 王耿瑜編，《楊德昌電影筆記》。時報文化出版，台北，1991。
6. 焦雄屏編著，《台灣新電影》，時報文化出版，台北，1988。
7. 劉現成，《台灣電影·社會與國家》，揚智文化出版，台北，1997。
8. 李天鐸編著，《當代華語電影論述》，時報文化出版，台北，1996。
9. 黃建業等著，《楊德昌：台灣對世界影史的貢獻》。躍昇文化出版，台北，2007。
10. 陳儒修，《台灣新電影的歷史文化經驗》。萬象圖書出版，台北，1994。
11. 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學》。遠流文化出版，台北，1998。
12. 陳儒修，《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，1994。
13. 焦雄屏，《台港電影中的作者與類型》，遠流出版，台北，1995。
14. 黃建業，《楊德昌電影研究—台灣新電影的知性思辯家》，遠流出版，台北，1995。
15. 陳雅芄。《楊德昌電影中的媒體景象》，輔仁大學大傳所碩論，台北，2009。
16. 陳儒修、廖金鳳編，《尋找電影中的台北》，萬象圖書出版，台北，1995。
17. 陳雅芄，《楊德昌電影中的媒體景象》，輔仁大學大傳所碩論，台北，2009。
18. 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，台北，1999。
19. 張耀升，《楊德昌「風格」敘事事件——楊德昌電影研究》，中興大學台文所，台中，2000。
20. 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，1984.08。
21. 沙特著，鄭恆雄譯，〈存在主義即是人文主義〉，《現代文學》第九期，1961.07。
22. 張靄珠〈謊言實錄：楊德昌《恐怖份子》的性、謊言、暴力〉。《中外文學》，2004.08。
23. 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》，26卷2期，(2008.03)：51-56。
24. 焦雄屏，〈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，(1987.02.01)。
25. 辛澎祥採訪，〈電影需要專業化—訪楊德昌〉。《自由青年》，(1987.04)：58-63。

