

## 楊德昌電影世代的意涵結構

- 以《牯嶺街少年殺人事件》為例

The structure significative of Edward Yang's generation~

“A Brighter Summer Day”

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 Insitute of Technology

### 摘 要

楊德昌是台灣新電影的代表人物，他的作品成功的以台北做背景，深刻描繪了現代人的生活圖像。而他也透過鏡頭，強烈的抒發他對於整個社會樣貌的批判意見。觸及的面向深廣，包括教育、社會、政治與文化各個層面。閱讀楊德昌電影的困難處，就在於如何理解他龐大的言說意圖。楊德昌藉著他的七部作品，將意圖編織在複雜交錯的敘事之中。職是之故，要統合出楊德昌作品的完整的意義，實應將他與作品所處的世代做一挖掘。本文以楊德昌《牯嶺街少年殺人事件》為主要討論對象以集中論點，並藉由呂西安·高德曼(Lucien·Goldmann1913-1970)的文學社會學方法，對其世代的意涵結構進行勾勒，明瞭其世界觀的樣貌。進而對他作品的所體現的藝術觀點加以認知。

**關鍵詞：**楊德昌、呂西安·高德曼、《牯嶺街少年殺人事件》

### Abstract

Edward Yang is a representative icon of the Taiwanese New Cinema. In Yang's films, he clearly described modern life in metropolitan city Taipei. In the meantime, Yang strongly criticized Taiwan's whole society and inputted his opinions by camera. In each Yang's film, he presented one issue with many phases as education, society, politics, cultures...etc. So how to know the reasons why Yang presented many phases is the most difficulty when we see Yang's films. In order to fully understand Yang's films, we have to know more details about generation of him and his films.

This article is focused on one of Yang's films ~ “A Brighter Summer Day” as an example, cited method of “Sociologie dialectique de la littérature” by



Lucien • Goldmann to interpret structure significative of Yang's generation and see Yang's vision du monde, and further understand Yang's films in art achievement performance.

**Key Words:** Edward Yang 、 Lucien • Goldmann 、 A Brighter Summer Day



## 一、前言

本文<sup>1</sup>討論台灣新電影代表人物楊德昌電影所表現的世代精神，作品以《牯嶺街少年殺人事件》為主要討論對象。他的作品成功的以台北做背景，深刻描繪了現代人的生活圖像。而他也透過鏡頭，強烈的抒發他對於整個社會樣貌的批判意見。觸及的面向深廣，包括教育、社會、政治與文化各個層面。楊德昌在所執導的作品中，完全主導且參與編劇工作。

楊德昌在電影中所散發的人文精神，向被目之為台灣新電影的知性思辯家。<sup>2</sup>他強大的言說意圖，在七部電影中，<sup>3</sup>用多線交錯的複雜敘事呈現出來。綜看七部大作，可視為一個整體藝術概念的七個分身，亦可將其七部作品視為一個大的文本來探討。閱讀楊德昌電影的困難處，就在於如何理解他龐大的言說意圖。楊德昌藉著他的七部作品，將意圖編織在複雜交錯的敘事之中。職是之故，要統合出楊德昌作品的完整的意義，實應將他與作品所處的世代做一挖掘。本文藉由呂西安·高德曼的文學社會學方法，對其世代的意涵結構進行勾勒，明瞭其世界觀的樣貌，進而對他作品的所體現的藝術觀點加以認知。

以馬克思主義理論為基礎，再衍生出個人獨創學說的學者中，呂西安·高德曼（Lucien Goldmann 1913~1970）是相當引人注目的一位。高德曼生於羅馬尼亞，在布加勒斯特大學獲法學學士學位，於1934年在巴黎大學取得公法與政治經濟高等研

究二文憑與文學學士學位，隨後到日內瓦追隨瑞士著名的結構主義心理學家、認識論家和教育家皮亞傑（Jean Piaget）作了近二年的研究。高德曼自言其受皮亞傑與盧卡契的學說影響最深，並據二者發展出他的「發生論結構主義」的文學批評方法。

高德曼認為，傳統的文學研究法，都把通向文學事實本質之路徹底地封死，他認為要研究文學事實，必須兼備社會學和歷史觀的方法，在文學事實的基本結構和具體現實中去研究才能有顯著的成果。

本文試從高德曼理論的某些關鍵理念出發，並配合理論，以楊德昌的七部電影作品為演練對象，試圖藉其提供的一些視域，來詮釋台灣電影發展的一世代現象。

《牯嶺街少年殺人事件》在楊德昌作品中有著明顯的自傳性。藉著主角小四，將楊德昌年少的的生活處境具體呈現。全片所描繪的台灣六〇年代的社會氣氛，充滿傷懷。片中小四這群少年，是楊德昌意欲營造的深刻群像。小四與小明之間模糊的愛情糾葛為，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，與其世界觀的呼應。

本文擬採雙線進行，以高德曼的理論觀點的釐析為前導，再配合楊德昌的電影作品為演練的對象，第二部分中，擬從高德曼世界觀，意涵結構、精神結構等有關全體的觀念入手，帶出楊德昌所處的世界觀。第三部分，偏重高德曼描述文學在整個發展階段上的觀點，特重第三階段壟斷資本主義時期，與楊德昌的電影表現做一

<sup>1</sup> 本文為黎明技術學院提昇教師素質研究類，編號1013048之研究成果。

<sup>2</sup> 黃建業（1995）所著的《楊德昌電影研究—台灣新電影的知性思辯家》為台灣目前僅見的重要專論。遠流出版，台北。

<sup>3</sup> 《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。



對照。第四部分試圖以高德曼的理論和方法，分析楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》以為整體的具體實踐。

## 二、世界觀

高德曼研究文學現象時非常強調文學的社會特性，他認為，文學作品，是一個「世界觀的表達」，而此一世界觀並不是屬於作家本身的個人事實，而是社會事實，因為個人的思想感受，會因環境、生理等等諸多變動因素的限制，故很少人能永遠保持完全的一致性。「世界觀」指的便是一群生活在同一經濟和社會條件中，同一社會階級的思想體系。作家透過語言文學，導演藉著鏡頭將其所理解感受到的世界觀，在其概念和感覺層面表達出來，其表達的可能只是部分，也可能是一致甚至相反的狀況。他曾言道：

所謂「世界觀」，乃是一種聯繫緊密，不可分割的，關於人與人以及與宇宙之間的聯系的觀點。既然諸多個人的觀點很少是連貫一致的和統一的，那麼，一種世界觀亦極少與某一種特定個人的實際思想盡合為一。<sup>4</sup>

所以，世界觀並不是一個特定的經驗現實，而是一個用於研究的概念手段；一個由歷史學家作出的推論。然而這一推論並非出於臆斷，因為它是建立在諸多個人的真實思想的結構之上的。

於是，作品所獲得的客觀意義，是獨立於作者意圖之外的，但也並非是形上抽象的，而是對現實整體和眾多個人思想的結構緊密一致的觀點之表達。而此世界觀

亦非一靜態的圖式，而是在不斷辯證下以延續它的平衡的，人類的行為皆朝向賦予事件一具體有意義的解釋，當舊有的結構瓦解後，社會團體會制定出新的全體性以創造新的平衡。

在《隱藏的上帝》一書中他又說：

一個意念、一部作品，只有在它融入一個性命、一個行為的整體之中時，才擁有它真正的意義。再者，通常讓人瞭解作品的行為不是作者的，而是一個社會團體的行為（作者可以不屬於這團體），就是一個社會階級的行為。<sup>5</sup>

在高德曼的假設下，人類的行為既然傾向於取得具意義的答案，於是作者們，便會在實現的過程當中，盡量朝同一個目的走去，尤其屬同一社會團體的成員，皆會試圖走向一共同目的，人們會試著將思想、感情和行為的「具意義又緊密一致的結構」尋找出來。此一結構高德曼稱為「意涵結構」(structure significative) (亦有人譯作有意義的結構)，一部偉大的作品，他必能融入行為的全體性中，並將其呈現出來；他曾在《辯證法研究》中，對意涵結構做一說明：

在一部文學著作中，有一個概念體系的內部結構緊密性，就如一個有生命的生物整體的內部結構緊密性一樣：這個緊密性構成了各部分可以互相瞭解的全體性，尤其是從整體的結構去瞭解的時候。<sup>6</sup>

若如高德曼的假設，意涵結構是創作實質的價值基礎所在，那麼一個社會群體，就會試圖來創造相同的意涵結構，表達出同樣的世界觀，據此，我們從楊德昌

<sup>4</sup> 呂西安·高德曼(1989)，《文學社會方法論》，北京工人出版社，北京，頁124。

<sup>5</sup> 何金蘭(1989)，《文學社會學》，桂冠出版社，台北，頁94。

<sup>6</sup> 何金蘭，《文學社會學》，頁95~96。



的表現上，來試圖把握其總意涵結構。

楊德昌幼年的熱中漫畫閱讀並創作，被視為楊德昌的前電影經驗，1962年考上建中，家住城中區和大安區的公教宿舍，1965年考上交通大學控制工程系，1970年赴美修電腦碩士，完成學業後接著到南加大電影系就讀。之後從事工程師工作多年。三十歲看到德國新電影導演溫納·荷索(Werner Herzog)低成本拍攝電影《天譴》的啟發，決心開始自拍影片。1980年回台後便開始投身電影工作。受余為政之邀為《1905年的冬天》寫劇本，開始他的電影之路。

楊德昌成長的重要時期為六〇年代，他藉由《牯嶺街少年殺人事件》去描繪這個他感受最深的世代精神。《牯》片所描繪的世代，在台灣文壇上的表現，正是現代派引領風潮的時刻。海峽彼岸因一連串的政治運動，文人尚無暇顧及筆端，而台灣在消費文化尚未登場，電視方才成立。白先勇為首的《現代文學》派，紀弦主編的《現代詩》季刊，及較早的《文學雜誌》和《筆匯》等皆具有相同的視野，此時文藝界表達的意涵結構，柯慶明曾分析道：

亦見於紀弦等人的相信，只要將西方的「現代主義」(方法，以及其背後的「工業文明」一起)作「橫的移植」，然後發揚光大，或者如洛夫等人(他們被林亨泰認為是後期現代派運動的代表)，認定只要將「虛無精神與存在主義」重作詮釋，再應用「超現實主義」的知覺與態度生活，即可得到生命精神的安頓。因為他們，在某種意義上言，正都是由五十年代發軔，到六十年代開始盛行的廣泛的「現代化運動」的

一環。<sup>7</sup>

當時的文人社群，在世代交替的情況下，共同尋找出向現代化邁進的行為，藉著文學的創作來表達其與世界觀的融合。

楊德昌成長階段，即是這一波台灣受現代化思潮的影響的環境中成長的一代。《牯》片中小貓王等對美國搖滾樂文化的熱愛，與小四對時代的憤怒與叛逆性格，都可見到與世代的呼應。

當時文人團體所在的世界觀，那對現實整體的一個既嚴密連貫又統一的觀點，我們可從施淑教授於〈現代的鄉土〉一文中見其景緻：

社會解體，文化危機，知識論的斷裂，是研究者用來解釋現代主義發生的條件、焦慮、反叛、自我懷疑、虛無，以及因之而來的激進的形式實驗和對形式的絕望，是定義現代主義時常見的辭彙。這些處境和現象，似乎不應該是六〇年代台灣能有的，但潛藏在這些處境之下，助長這些現象發生和發展的文化上的歇斯底里，卻是生活在六〇年代台灣的人的共同經驗。<sup>8</sup>

在楊德昌《牯》片中，我們看到這群青少年的焦慮、反叛、自我懷疑、虛無的意涵表現，正是六〇年代世界觀呈現。可以說楊德昌透過電影鏡頭要呈現的總體風格，正是植根於台灣六〇的世界觀。

### 三、物化與交換價值

究竟六〇年代具體的世界觀，是何種樣貌呢？高德曼曾提過，當一個具有紮實的歷史和社會的文化素養的作品表現之

<sup>7</sup> 柯慶明著，〈六十年代現代主義文學？〉（四十年來中國文學會議論文）單行本。

<sup>8</sup> 施淑（1994.1.2）〈現代的鄉土〉，中國時報。



時，我們便能對其意涵結構中的重要元素加以認識，甚至於能在作品的整體中闡明這個結構。以楊德昌的作品為例，恰能較具體的供人對其時之世界觀做一理解。楊德昌傾畢生之力為電影藝術貢獻心力。電影所散發的知性與現代性的特色，在台灣電影界中獨樹一格，但與文化界的表現統觀之，並非一個偶然現象，亦非一標新立異的風尚，而是當時台灣歷史客觀發展以及一群在成長中的青年創作者主觀反應相結合的必然結果。

歷史客觀的發展，指的是一個轉變的階段，如楊德昌般的外省子弟，既無法與父兄輩在大陸建立的舊世界認同，都又不得不與父兄共同面對大陸失敗的悲劇後果。本省同學，離父兄的日據代有距離，同樣亦掙扎著建立一個政治與文化的新認同。於是存在同一文化危機的心理狀態下，在求學期間，接觸美國文化為主的現主義作品，是楊德昌世代的共通經驗。那些對人類文明抱持著悲觀懷疑態度的作品，便進入了這群年青人的視域。弗東對曾言：

《牯嶺街少年殺人事件》其故事發生的時間並未過去很久，然而比起那時，今天一切都已經大為改觀。人的衝動、依賴、欲望和恐懼交織在一起，構成一張無法梳理的大網；基於這個網路，該片在親子、個人和社會、傳統的傳承和西方的影響之間提出了這樣一個世界的現況：一個對變化既焦慮又充滿希望的社會在二十一世紀伊始逐漸浮現出來。或許楊德昌比許多人都更了解這個新世界的屆臨，然而他所了解的也很有限。貓王溫情脈脈的歌聲緩緩流淌在電影中：「a brighter summer day」，一個更明亮的夏日？

比什麼更明亮？比何時更明亮？<sup>9</sup>

楊德昌藉《牯》片所追悼的是自己的青春，也是他對自身文化危機感產生的六〇年代的描繪，如果要說是對台灣社會文化的批判性的反省，不如說是與美國文化此異質文化做了呼應。白先勇亦曾反省說：

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。<sup>10</sup>

其實不論白先勇本身的對中國情懷的認同焦慮，或楊德昌對六〇年代的描繪，再造中國文化的困難與醉心於現代主義，急欲汲取歐美文化滋養的表現，都在文藝作品中大量湧現。其中實碰觸到共振的某些元素。據高德曼分析現代主義文學產生的原因，很明顯感受到，中西之出現貌似的世界觀，其中原素是不完全相同的。

《牯》片描繪的年代，台灣的消費文化型態尚未進入壟斷資本主義時代，但何以出現第三期的文藝樣式呢？此為一相當有趣的問題，除去高德曼強調的交換價值的經濟動力，可能的另一因素，便是台灣的政治禁忌，加上精神上苦悶，戰爭的失敗等因素造成的，不過正如高德曼所言：

更令人難以置信的是這種辯證的綜合體的文學形式越過了幾個世紀，在不同的國家、不同作家那里重新出現，這種綜合體的文學形式已經成為形式的範式。很難設想，在不存在這種形式和社會生活的最重要

<sup>9</sup> 尚·米榭爾·弗東著(2012)，《楊德昌的電影世界》，時周文化出版，台北，頁131。

<sup>10</sup> 白先勇，《現文因緣》—〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉，頁8。



方面之間的一種對應或者一種根本關係的情況下，在文學的層次上，這種範式能構成為對一個完整時期的社會內容的表現。<sup>11</sup>

因台灣之社會生活尚未達到壟斷資本主義階段，是故現代主義文藝的範式，並未真正完全的表現，反倒是到了七、八〇年代之後，才正式與社會生活的經濟形態結合，而表現出相同的精神結構。而在一九九一年拍攝而成的《牯》片，則又是楊德昌在時間的沉澱後，精準的去勾勒出世代的圖景。

#### 四、楊德昌《牯嶺街少年殺人事件》的意涵結構

在前三節中，已試圖將高德曼理論中有關世界觀、全體觀、精神結構、意涵結構等做說明，本節試以《牯》片以上述概念結合起來加以探討。

##### (一) 總意涵結構：

《牯》片的宣傳資料，提及創作緣起時說：

《牯嶺街少年殺人事件》，楊德昌的第五部電影：一個一直被刻意忽略的時代。從來沒有一個時代，把這麼不一樣的中國人聚集在一起，然後發現自己什麼都沒有；在那樣一個物質精神生活匱乏的時代中生存成長，人性遭受的考驗遠超過其他很多時代，這種奇特的環境，更凸顯了許多中國人的特性，中國人的問題。……本片的重點，也是在於檢視那個特殊的週遭環境如何造

成一個悲劇。<sup>12</sup>

由此，可以理解這部作品的原始意圖，即是在對臺灣的六〇年代進行世代的描繪。而其作品的成果，也成功的達到其原初的意圖，對世代的社會性有著成功的共構。

2005年美國影評人 John Anderson 出版《Edward Yang》一書，書中深入探討《牯》片，認為是一部呈現一個世代的史詩般的鉅作。Anderson 自述對台灣電影最有印象的影片與導演時，他的答案是：楊德昌和他的《牯嶺街少年殺人事件》。孫立銓指出：「對於這個回答，Anderson 雖然沒有說明理由，但是卻不難猜測這與《牯》片以1960年代美援台灣、美國通俗文化大量影響台灣的時代背景有關。」<sup>13</sup>，由此可見美國學者的觀片經驗，也嗅出作品與政治的緊密相關性。

蔣慧仙在以本片做為學位論文的專著中也提到：

九一年〈牯嶺街少年殺人事件〉，更是以族群或世代（generation）間的集體經驗為主，針對政權遞嬗、省籍情結、國家認同、經濟發展等主軸，進行歷史的書寫，可以說是在建新國家性需求的當下，所書寫的「國族寓言」。<sup>14</sup>的確，《牯》片之所以會被視為楊德昌重量級史詩鉅作，就在於作品的意涵結構能與世代的社會性結構有著強大的共鳴。

我們可以國家處境籠罩下的青春心靈做為總意涵結構來把握作品的主要精神。

<sup>11</sup> 高德曼著，《文學社會學方法論》，頁 207。

<sup>12</sup> 蔣慧仙著(1993)，附錄二〈牯嶺街少年殺人事件〉宣傳資料，《臺灣電影·國族敘事與性別政治：談〈牯嶺街少年殺人事件〉》，輔仁大學大眾傳播學系碩士論文，頁 69。

<sup>13</sup> 孫立銓著(2007.03)，〈評《楊德昌》〉，《電影欣賞學刊》130期，頁 159

<sup>14</sup> 蔣慧仙，《臺灣電影·國族敘事與性別政治》，頁 4。



## (二) 微小結構：

根據高德曼所言作品內容結構的緊密性，在電影中，有許多微小結構與國家處境／青春心靈的二元對立情況是環環相扣的，試以表列之：

國家處境／青春心靈

台灣1960／小四、小明

教育、司法／壓力系統

保守、封閉／徬徨、苦澀

壓抑／、激越

被寄予厚望／考試失利入夜間部

父親正派形象／被約談後動搖

小四的正義感／小四的挫敗

小明生存不易／小明複雜關係

小貓王的崇美／錄音帶被丟棄

A Brighter Summer Day／暗夜暴力

在電影中可析譯出許許多多小單元來了以說明此二元對立的結構，當小四等問題人物忍受不了世代的摧殘後，於是徒勞地做著掙扎的動作。

當小明對小四說：「我和這個世界一樣是不會改變的！」小四失控的舉起匕首向她刺出瘋狂的一刀，口中不停喊著：「妳沒出息！沒出息。」沒出息的正是這個世代。當小明倒地不起，小四絕望又淒厲的要她站起來，囁語：「相信我，妳不會死的！」影片至此，結束了幾近四個小時的龐大敘事。

當小明與幫派糾結的複雜的情史在演繹時，小四的陷入，就已經指向其最後悲劇的下場，小四的失敗、小明的死，並不比 Honey 的被謀殺與幫派的血祭等更值得嘆息，種種的微小結構、所指向的正是整個總意涵相扣合的。在那個楊德昌感性捕捉重建了的世代，以小四的故事銜接上個人與世代的結構。在那個青春心靈無法舒展的世代，人除了被理想拋棄之外，更墮入瘋狂的境地，是總體結構使人無法正常

的存活下去。

## (三) 與世界觀的同構：

電影中人物的失落，正是對應著大環境的精神結構，光復大陸之理想業已破滅，「現代主義」橫的移植予人文化危機的感受，政治現實高壓緊張，整個社會的各個群體，處在一種如極端虛懸，緊張、緊繃的狀態之中！電影中人物的破碎，在世代的結構中，無法超越，亦無法視清全貌！此篇作品不但能與社會群體的世界觀相連繫，亦能與六〇年代的現代主義文藝思潮帶來的世界觀相對應。

## 伍、結語

楊德昌以其才華橫溢的電影作品，充滿人文意涵。楊德昌視電影為人類文明最直接的表現，跟人類的生活最接近，是難度很高又極具魅力的媒體。<sup>15</sup>透過影片百轉千迴的表現手段，重新傳達一段被遺忘的時光，楊德昌是公民、思想家，也是藝術家，他始終對文明的變遷有著高度的敏感性。<sup>16</sup>高德曼說：「當作品是重要的偉大著作時，就是一個社會階段的行為。」<sup>17</sup>楊德昌就是要藉由電影做為他改變世界的行為手段，也成就了一部偉大的影片。

高德曼相信，人類的行為，是朝向有意義的方向去進行的，而所有偉大人文心靈的追求者，皆不放棄去尋求人類心靈上

<sup>15</sup> 李詠薇、彭小芬訪問（1987.03），〈臺灣「新電影」十七位工作者訪問錄--丁亞民、小野、朱天文、李佑寧、李屏賓、吳念真、柯一正、侯孝賢、張華坤、張毅、曾壯祥、楊渭漢、楊德昌、廖慶松、萬仁、陳坤厚、陶德辰〉《電影欣賞》26期，頁14。

<sup>16</sup> 弗東，〈牯嶺街少年殺人事件〉，《楊德昌的電影世界》，時周文化出版，台北，頁131。

<sup>17</sup> 何金蘭，《文學社會學》，頁9。



的共同結構的努力！在一個作品中，會有一個概念體系的內部結構緊密性，因此作品越是偉大，就越具個人特性，唯有特別豐富和強烈的個人特性，才可以思考或使一個世界觀存活，故愈是一個天才的作品，它就越容易因自己本身而被了解，人在思想和行動的創作過程中，是最後主體，辯證的觀點也是最佳的觀點。楊德昌在《牯》片對世代場景的重現，工程浩大為台灣影史重要一頁，但正是因其對自我創作才能的自信與期許，方能有此成績，他說：「我想只要有創作的的能力，永遠有讓你創作的方式，這我的人生觀。」<sup>18</sup>楊德昌終其一生都在為電影藝術奉獻心力，為描繪人類文明的景像而殫精竭慮，終能為台灣電影史上留下豐富又撼動人心的作品。

## 引用文獻

1. 呂西安·高德曼(1989)，《文學社會方法論》，北京工人出版社，北京。
2. 何金蘭(1989)，《文學社會學》，桂冠出版社，台北。
3. 呂西安·高德曼(1988)，吳岳添譯《論小說的社會學》，中國社會科學出版社，北京。
4. 瑪麗·伊凡絲著(1990)，廖仁義譯《郭德曼的文學社會學》，桂冠出版，台北。
5. 白先勇著(1978)，《驀然回首》爾雅出版，台北。
6. 尚·米榭爾·弗東著(2012)，《楊德昌的電影世界》，時周文化出版，台北。
7. 蔣慧仙著(1993)，《臺灣電影·國族敘

事與性別政治：談〈牯嶺街少年殺人事件〉》，輔仁大學大眾傳播學系碩士論文。

8. 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。
9. 李詠薇、彭小芬訪問(1987.03)，〈臺灣「新電影」十七位工作者訪問錄--丁亞民、小野、朱天文、李佑寧、李屏賓、吳念真、柯一正、侯孝賢、張華坤、張毅、曾壯祥、楊渭漢、楊德昌、廖慶松、萬仁、陳坤厚、陶德辰〉《電影欣賞》26期。
10. 孫立銓著(2007.03)，〈評《楊德昌》〉，《電影欣賞學刊》130期。
11. 施淑著(1994.01.02)，〈現代的鄉土〉，中國時報。
12. 柯慶明著(1993.12)〈六十年代現代主義文學？〉，四十年來中國文學會議論文。

<sup>18</sup> 李詠薇、彭小芬訪問，〈臺灣「新電影」十七位工作者訪問錄〉，頁13。

