

一一重構

JUL. 2023
[007]

7/22 — 10/22
楊德昌回顧影展

敘事
X
空間
X
社會
X
角色

影視聽漫遊
李英宏



ii

影視聽生活誌

執行長

李智仁

*

楊德昌是佈局縝密的導演，他的作品值得一再分析。就主題而言，誠如本期封面故事中作家學者已經提出的觀察，他的作品對於都市化的臺灣社會有深刻的剖析與批判。從技術面來說，他也從不浪費電影中的每個鏡頭，每個環節都是精心安排的結果，仔細觀察的話，每個環節幾乎都有必須如此的原因。

提起新電影，楊德昌的名字始終與侯孝賢並列，幾乎成為新電影的代名詞。他的成就深受影評界和觀眾的肯定，在臺灣如此，國際上亦然。他的代表作之一《一一》更被譽為亞洲電影的經典之作，於一九九九年獲得坎城影展最佳導演獎，是臺灣首部獲得國際大獎的電影。楊德昌於二〇〇七年以未滿六十之齡去世，對臺灣的影壇而言過於早逝，但他所留下的作品不僅家喻戶曉，十多年來仍是影迷們必然一看再看的經典佳作。

在楊德昌導演逝世十五年之際，國家電影及視聽文化中心、臺北市立美術館與楊德昌導演遺孀彭鎧立女士日前共同簽署合約，七月中旬將完整放映楊德昌導演全部作品，並從兩千多件從未公開過的電影筆記、作品企劃書、劇本、書信、製作文件及眾多影音資料中精選珍貴文物，以「影展X文物」跨域形式再現楊德昌導演其人其事，並於影視聽中心、北美館同步展映，是熱愛楊德昌導演的影迷在展映中相會。

重映、重看，並再一次細緻解讀電影作品，始終是致敬導演最好的方式。本期封面故事邀請學者徐明瀚來對楊德昌的電影做一次的總導讀；楊小濱解析楊德昌作品中一再出現的都市空間，如何透露他對都市現代性的省思；謝世宗透過對《牯嶺街少年殺人事件》的文本細讀，解析導演如何將一起情殺事件，加血添肉而成為一部具有道德辯證張力的影像故事；而影評人詹正德則分析多部電影中的角色，說明導演如何安排這些人物，讓他們成為社會現實的剖面。

當然，解讀楊德昌的電影不可能透過一本小小的期刊來完成，一起來看看電影吧！你也可以解讀出屬於自己的楊德昌。

場館租借服務

國家級影廳放映系統·聲光音場完整呈現
機能與美感兼具的質感空間·一同創造全新的光影體驗

Dolby
ATMOS

Dolby Atmos 杜比全景聲



4K RGB Laser 數位放映機



16mm EIKI 雙機放映系統



35mm 義大利雙機放映系統



Blu-ray/DVD 放映設備



242030 新北市新莊區文藝路2號 02-8522-8000#3311~3313 crm@tfai.org.tw

開館時間：週三、週四、週日 10:30~20:00；週五~週六 10:30~21:30



國家電影及視聽文化中心





楊德昌



麻將



獨立時代



03 影視聽手帖 李智仁
06 名場面 影迷的劇照占卜 務瑋
08 名人堂 陳家昱 林佑運



修復

封面故事

10 變與不變 徐明瀚

險境與幻影、囚籠 楊小濱

理想主義者的道德悲劇 謝世宗

犀利剖析臺灣社會困局 詹正德



28 文化撞擊

濱口竜介

與楊德昌 黃以曦

32 影視聽快訊

楊德昌拼圖：城市地景走讀

光影復現：楊德昌電影海報修復工作坊

34 附贈海報：楊德昌回顧影展

38 影視聽漫遊

李英宏

蕭詒微



電影



回顧

46 職人款 廣播主持人 內克 許書宇
52 典藏好讀 《女伶回憶錄》 蘇蔚娟
56 修復新鮮事 《油麻菜籽》 修復幕後 詹斯閔
60 地方脈動 响仁和鐘鼓廠 林佑運
66 TFAI 會員募集中

發行單位



國家電影及視聽文化中心

執行長 李智仁

副執行長 林佳慧

陳德齡

督導 莊千慧

何品萱

企劃統籌 林郁筑

地址

242030 新北市新莊區

文藝路 2 號

電話

02-8522-8000

網站

www.tfai.org.tw

執行製作

聯經出版事業股份有限公司

總編輯 王聰威

副總編輯 許俐威

執行主編 江柏學

設計指導 陳怡絮

視覺設計 李岡樺

廣告執行 廖婉茹

洪梅華

地址

22161 新北市汐止區大

同路一段 369 號 1 樓

電話

02-8692-5588

網站

www.unitas.me

出版日期 中華民國

一一二年七月

出版資訊 007 期

本期封面

國家影視聽中心

／圖片提供

YJ／攝影

都市眾生浮世繪

務瑤／題目設計・國家影視聽中心／劇照提供・傳影互動／《一一》劇照提供



「婆婆，我不知道的事情太多了」

《一一》

174min Taiwan Color DCP 2000



《牯嶺街少年殺人事件》

「我會做你一輩子的朋友，我會保護你」

1991 237mi Taiwan Color DCP

楊德昌的電影刻劃都市眾生浮世繪，以鋒利的對白和鏡頭，切開關係中的虛偽假象。人類脆弱且迷惘，受貪嗔痴所驅動，但在失序行為背後，是時代下的集體暈眩。不只是愛欲面前的不能自己，更是大環境下的身不由己。請從以下四個選項中選擇一張劇照，測驗你在現實中的角色定位：

109min Taiwan Color DCP



1986 《恐怖份子》

「小說歸小說，你連真的假的都不分了嗎？」

125min Taiwan 1994 Color DCP



《獨立時代》

「你實在裝得太不像了」

靈感始終來自生活

陳家昱／口述・林佑運／撰文整理・子仙／繪圖



我從小學三年級開始寫作投稿，寫作的路上經歷各式文字形式，舉凡詩文、散文隨筆、小說，也甚至在時尚雜誌上有過測字的專欄。而後走向編劇的道路，是在家人觀察到我的喜好，鼓勵我參與華視劇展的徵稿。一試之下，便進入了影視劇的世界。

我編寫的《他是我兄弟》

最佳男主角四個獎項。雖然我在編劇上未獲得評審的青睞，但我從那時就暗自許下一個心願，希望自己能夠成為家喻戶曉的編劇。這些年在編劇路上闖蕩，歷經了拍攝單元劇極具消耗靈感的創作期，那時候的我，常常會翻著報紙搜索標題，構思著如何把現實世界中的時事，融入劇情中，讓每一次的拍攝內容貼合大眾口味。每當我回憶起那時的工作狀況，我常心想，忙碌的時候，是忙到在家中寫好一張紙，就立刻傳真到攝

一九八二年主演的顧寶明獲得了廣播電視節目金鐘獎，故事描述家庭中扮演照護者的哥哥，在面對親情與愛情之間的內心糾纏，我試圖從被照顧者的心理層面出發，去思考家庭中不同位置者的思緒。這樣的故事靈感，來自於生活中，某次我看到照顧失能兒子的父親，進入店

影棚裡；也有遇到執行製作拍攝完夜戲後，白天跑來按門鈴索取最新的腳本進度。

勞累的程度，有時我甚至趴在床上寫，累到受不了就閉目養神，積累了一些體力才繼續振筆。這樣彷彿打仗的創作，以及依附著收視率數字考量的形式，終究如同煙火。因此我才又慢慢地開啟更多對於工作的興趣及想像。

我編寫《小丑與天鵝》時候，得力於進入片場觀察許不了的幕後狀況。幕前的笑鬧和下戲後的傷

家購買日用品，暫時將孩子放在店門口的騎樓下，結果孩子以為自己遭受遺棄，邊抱著柱子不斷地用頭撞牆。我被這個畫面深深震撼，直到我上了公車，仍是不斷回望著從店內衝出來阻止孩子的父親。

該年，《他是我兄弟》一舉奪得了最佳製作人、最佳單元劇、最佳導播、

痕累積，透過劇本刻劃出來與演員對話，裡頭充滿我對生命的感受和悲喜，再藉由女主角的口吻娓娓道來。

我後來走出了自己所謂「三點一線」的移動空間，持續在生活中，藉由人體造型、傢俱陳設，乃至於現在從事婚禮活動，來拓展生命的視野。我試著幫自己的生命，編寫更多有趣的浮光掠影。

熱愛寫作，文字敏銳度極佳，擅長將天馬行空的想像撰寫成喜劇作品，曾榮獲多項金鐘大獎。筆下的《浴火鳳凰》、《鋤頭博士》皆是九〇年膾炙人口的戲劇作品，是臺灣五、六年級生最懷念的集體回憶。電視劇輝煌時期如同打仗般的生活，日夜無法休息趕稿的賣命工作；並為許不了量身打造《小丑與天鵝》劇本，以笑中帶淚的悲喜劇故事，呈現喜劇泰斗背後的辛酸。

林佑運

不太自由的自由人。人生沒想太多，但小劇場很多。晴時多雨偶爾陣雨的隨波逐流著，常常接錯天線，雜訊伴隨著崩壞的沿途景緻，往下一段路口飄移。

變與不變

楊德昌電影敘事的或然率

徐明瀚／撰文・國家影視聽中心／圖片提供

電影故事中人物在整體結構中的宿命程度，往往決算於或然率的高或低，率值為一是必然，零則是無有可能。楊德昌的電影，總能從一則單純的「史事」（真實歷史或虛構故事），發展出縝密的敘事因果。無論從事件推判出近因與遠因，或是從敘事末尾形成開放性結局或閉鎖性困境，很多人認為導演因為是有理工頭腦而擅長電腦那般的計算，但也有人指出楊德昌電影之所以好看就在於故事中的放棄了計算，那我們要如何理解這樣的敘事演變？用或然率注定為一的方式問，在數到一之前是什麼？那在一數完之後呢？



一重構

零與一的巨變：楊德昌電影的起點想像

如果楊德昌的電影是一連串變數的組和，那應該是怎麼樣開始計數？是從零還是一開始，或 A one and a two，抑或是從二重回到一一？這樣的變數，可以先從他的職涯轉換說起，楊德昌導演是交通大學控制工程系（現電機工程系）畢業，後赴美留學，原本想學建築，後來是取得電腦碩士學位，但他在三十歲那年接觸到荷索的《天譴》（1972），加深了他對他拍片的決心（因為該片在精神上示範了導演的驚人意志與如何克服拍攝條件的限制，且荷索曾自述他的第一部電影是用當鐵匠存的錢拍成的。）三十三歲便毅然決然回臺灣拍電影。楊德昌捨棄了優渥的工程師工作，從零與一的程式轉為對劇情長片故事的編寫，首先是受余為政之邀所策劃李叔同出家成為法師（法名「演音」，號「弘一」）的前傳《一九〇五年的冬天》（其個人初拿導演筒的《十一個女人》電視劇集首作《浮萍》同年也於一九八一年



面世），楊德昌主要是對這位繪畫與音樂文藝才子在出家前的心路歷程相當感興趣，但他發現李叔同鮮少有書寫與資料能說明他人生後半段的轉變，因此楊德昌後來會追憶說很不喜歡這號人物。《一九〇五年的冬天》故事轉而取材當年李叔同所身處文化守舊與民心思變的背景，試圖重構其生涯轉變的契機。

有人說為楊德昌是理工科頭腦，所以擅長理性分析，劇本像是電路圖那般有條不紊、精於計算，但是據曾與楊導共事過的張艾嘉曾說楊導最討厭人說他計算，我們要如何整體地理解這樣的內在扞格？

從一開始往回數：

楊德昌敘事的因果或非因果

楊德昌劇本對電影敘事的高知名度，在於它是高度精密構成的，所有事情都必然事出有因，一但因有所改變，電影後續發展結果就會完全不同，可以說是牽一髮動全身。最爲人所稱道的，就是

他對電影人物角色生涯動機的縝密建構，跟楊德昌合作過《海灘的一天》、《恐怖份子》的剪接師廖慶松回憶道曾領教過楊導演的編劇功力：「去他家，白板上寫的編劇，是那電腦那種設計的流程圖：YES到哪裡，NO到哪裡，OR或什麼。」最後主角採取的行動，才有了合理的動機與縝密事態發展的機緣。楊德昌曾接受黃建業的訪問時談到《牯嶺街少年殺人事件》：「我覺得這個殺人事件不是一個單純的謀殺案件，促成殺人的是整個環境，兇手是整個環境，甚至小明自己都是兇手。」小明是在片中被小四殺死的女主角，楊德昌對於時代殺人、環境殺人的描述，甚至推演到小明這位受害人都身處共犯的結構之中，十分發人省思，這我們也可以從《海灘的一天》發展自楊德昌身邊好友離婚令他訝異，但他深刻地認為是在那個環境中，人們就是有高度的可能性會離婚，也就或然率很高之意。

《牯嶺街少年殺人事件》這種將事件放在大歷史和大結構中去考察的創作方式，相當符合於導演在開拍前要劇組人員都要讀黃仁宇（本身跟楊導一樣過去也曾就讀電機工程系）的《萬曆十五年》一書的史觀設定，就取法自法國年鑑學派對大歷史觀的分析方式，從地理、科技、組織推進到歷史再到事件，去鋪墊出任何一樁社會事件的近因與遠因。我們也可以從楊德昌的心目中十大片單（值得一提的是荷索的《天譴》與成瀨巳喜男的《浮雲》，楊德昌跟侯孝賢的十大片單都有這兩部片，前者是關於拍片的決心，後者則是對飄浪女性心理的洞察）中看到這種對結構性暴力的省思，如《發條橘子》（1972）探討暴力的形式是以小混混的那種，還是國家更爲暴力？或是小林正樹《切腹》（1962）反抗權威的姿態如何足以成立。

一是到二，還是一一： 對楊德昌理性靈魂的重構

楊德昌的劇本敘事總是與建構這個環境與時代的不可逆反結構有關，無論是

角色在自知（角色會眼睜睜地看到悲劇發生，縱使他事前就知道）或不自知的情況之下，總是看似有角色最終無法轉圓的結局，這就是宿命或命定性的狀態，但是楊德昌因為這樣典型的宿命論者嗎？那解除掉這種命運高度計算的機會在哪裡？恐怕不是用溫情主義愛最大或放棄計算就可以解決，而是一種類似不斷重新估算或然率的另類宿命觀，也就是如何不僅去解讀發生於故事中殺戮或自死的必然死胡同，而是思考這樣的或然率為一（即必然會發生的事件）的時刻，還能產生了什麼樣的角色自覺、導演省察乃至於觀眾的反思？

善於思辨的楊德昌，並非不會依據實際經驗去作思考，而僅僅從事於形式範疇的掌握與推究。他是在實際經驗基礎上去發想人物關係，總是能推演至整體的反諷格局，他也說過「儒家最糟糕的是沒有 irony（反諷）」，不似道、墨、法家等其他諸子百家大部分都有反諷。他說他大一國文老師選擇不教儒家，其中管子所云「能者作智，愚者守焉」影



響他很大。《獨立時代》（英文的片名為「儒者的困惑」）引用了《論語·子路篇》，說人富庶之後，就是要「教之」。楊德昌電影也大概是在那個期間開始有說教的敘事方式（這跟他一九九零年代初在國立藝術學院〔現國立臺北藝術大學〕教書有關），其中包括大量字卡的出現，角色訓誡式獨白的出現，此般教條化的、教育學式的電影特質看似是楊德昌電影敘事的一個暗傷，但這卻可能是他超越悲劇宿命觀之後所開展的敘事方法，先不論他是否成功，但他是建立在偶然與反諷的基礎上去發展的，如理查·羅遜（Richard Rorty）在《偶然、反諷與團結》一書所示，理性的建構並不於歷史的偶然，而反諷修辭是個體在這種建構之中獨立出來的機會。

反諷是相同的重複，卻形成相反的效果，回返歸宗的保守局面卻遞延出新的態度。所以儒者的困惑，英文發音上面很類似卻相反。或是一一是重複，但卻相反變成由陽卦變成陰卦，以此類推。正如楊德昌所說《一一》的中文片名：

「就是兩個一的組合，翻開字典第一個字就是一，一再多一點，複雜一點，就是一一。兩個一，是次簡單。」（見香港國際電影節專書《十年再見楊德昌》頁28）我們要如何好好再見楊德昌呢，是再次見到抑或再也不見？對楊德昌的一一重構，是一生二、三乃至於萬物？還是從一數到一的重合與複雜呢？這篇文章與其說是找出算式或給出答案，不如說是楊導演留給我們的，是更多有待破解的命題與思考各種變數組合的線索。

徐明瀚

電影與藝術評論人。輔仁大學哲學系與廣告輔系學士、國立交通大學社會與文化研究所碩士、國立臺北藝術大學美術學系博士。研究領域包括當代歐陸哲學、東亞美學現代性、華語電影與獨立影像。工作歷任八旗文化編輯、國家電影中心（現國家電影與視聽文化中心）《100電影欣賞》執行主編、臺灣影評人協會副理事長（2018-2021）、異體文化副總編輯。現為國立臺灣藝術大學電影學系、國立臺北藝術大學美術學系、國立師範大學東亞學系、輔仁大學影像傳播學系、實踐大學媒體傳達設計學系兼任助理教授，開授有影像論、挪用藝術、電影評論、視覺心理學、影視文學概論、當代東亞電影、電影與文化研究等課程。



Taipei Story

《青梅竹馬》

觀在視覺上總是呈現出規則化的樣貌，往往是網格狀的幾何圖案佔據了畫面的主要部分。比如《青梅竹馬》片頭的場景就特別有代表性：阿隆和阿貞（二人的背影）被分別框入了阿貞正準備裝修的空屋裡落地玻璃窗的左右兩個長方格中，暗示出二人分屬於不同的世界，幾乎以牢籠般的框限制約了他們各自的行為和命運——二人在將近二十秒的鏡頭內面朝窗外，不發一語，可見從一開始二人間的交流，就是以隔開的位置為標誌而阻斷的——這或許恰恰是楊德昌對都市男女的冷峻觀照。這種以幾何圖形對身體的框限來切近牢籠視覺效果的，還出現在《青梅竹馬》中阿貞的辦公室和她同事小柯的辦公室——鏡頭從玻璃窗外往裡拍攝，隔著分別是的豎條和橫條的百葉窗簾——這些規則化的條狀線構成了柵欄的效果，使得都市白領的職業空間形同牢獄——有一幕是阿貞和小柯撥開百葉窗簾向外窺視，互相低語，更顯示出壓抑、不自由的現代生存境遇。

在《恐怖份子》裡，楊德昌對這種規則化幾何圖形的都市空間作了更多的展示。比如李立中工作所在醫院內部的視景，楊德昌用了一系列高度幾何化的畫面強調了平整牆面上長方形玻璃窗的整齊劃一，而從遠處望去，窗內的人員好像被禁錮在這些小方格裡，無法逃脫。片中還有一場周郁芬在小沈公司一間辦公室的場景，周郁芬和小沈面對面站在會議桌的左右兩側，與背後及周圍的空蕩書架一起形成了一個超級對稱的畫面——而密集



楊小濱／撰文

臺灣新電影的兩位領軍人物——楊德昌與侯孝賢，在題材取向上有明顯的分野。侯孝賢的主要關注在於鄉鎮的生活經驗（即使是涉及都會題材也少見城市文明的視覺景觀），而楊德昌幾乎每部長片都把鏡頭聚焦在臺北都會的現代化生活場景上（只有《牯嶺街少年殺人事件》中的臺北缺乏都市特徵）。可以說，楊德昌的都市現代性批判是他電影美學最重要的一環，與他對現代體制——包括政治體制、教育體制、商業體制……等的批判視野是相呼應的。

在楊德昌的鏡頭下，都市空間或都市生活的典型外

囚籠、險境與幻影

楊德昌電影中的都市空間



Yi Yi

《一一》

橋的欄杆上，望著底下絡繹不絕行駛的車輛，彷彿下一秒就要往下跳。作家姐夫最終放棄了自殺，但又在追跑中陰差陽錯地從後面撞上了前面突然刹車的計程車，把都市生活中的險境推向了荒謬的喜劇。

《麻將》的開頭乾脆安排了一場蓄意（意在詐欺）的車禍，撞壞了路邊一輛作為現代都市典型符號的汽車，凸顯出都市交通和生存的險惡（撞車的橋段還出現在《恐怖份子》裡，而且是代表了現代化體制的警車撞上了對方來車）。

楊德昌電影中都市生活的戲劇性矛盾也往往從汽車的狹小空間裡展開，比如《海灘的一天》裡，德偉不滿身邊佳莉的探問，在鬧市區開車狂飆，驚嚇的佳莉只好趁紅燈下車逃脫。《獨立時代》就更多了：琪琪和小明的衝突，就是始於出租車後座的那場爭吵；Molly則一邊開車一邊盡情奚落著試圖勾搭他的Larry，最後把Larry逐出了車外；另

一場裡，Molly也是開著車，大罵身邊小Bir自封大師自我膨脹；而接下來Larry在車內教阿欽不要受電話裡溫柔女聲誘惑的段落，也以乖張無效的交流引向下一場更具諷刺性的喜劇橋段。

在這些場景裡，汽車作為限縮（大多是密閉）的都市空間擠壓了都市人的精神形態，攪亂了常態的社會關係。《青梅竹馬》中的阿隆和舊愛阿娟在車裡只說了一兩句最日常的寒暄——只有走出車外，阿隆才能與阿娟展開具有懷舊意蘊的情感交流。在另一場裡，他也是走出車外，才得以與老友阿欽重逢相認。

到了他的最後一部影片《一一》，楊德昌對車內場景的處理有了較為溫情的色彩。當然， \sphericalangle 跟同事們在車裡爭論，反對用不正當手段獲得商業利益時，車窗玻璃的反光仍然映照出城市建築的扭曲壓迫。而在另一場景裡，洋洋小朋友在車裡跟爸爸 \sphericalangle 提了富有哲學意味的問

的書架方格也呈現出高度規則化、整一化的視覺效果。在這個場景之後，楊德昌還安置了一個窗外在清洗一棟高樓玻璃幕牆的鏡頭——同樣方格形的玻璃窗密布整個大樓，成為典型的楊德昌鏡頭下的都市視像——現代性空間的同質化特性，無疑是楊德昌不斷用這類畫面出示給觀眾的。

懸吊在大樓高層的工人清洗玻璃幕牆的場景還暗示了一種都市空間中常見的危險性——我們當然可以再度將之與侯孝賢電影（如《冬冬的假期》、《戀戀風塵》、《戲夢人生》等）裡時常出現的田園風光或恬靜青山作一對比，這也是都市美學與鄉土美學最基本的感性差異。《恐怖份子》裡攝影師小強租屋處的窗外，有一座巨大的瓦斯球（上面寫有「大臺北瓦斯」的字樣，原先就坐落在臺北市光復北路，上個世紀末停用後已拆除），在片中數度出現，每每提示了都市生活空間潛在的毒氣洩漏或爆炸危險。而更直接的威脅在於通往小強住處的路邊籠子裡的一條狗，每有行人路過便會狂吠不止，多次引發片中人物及觀眾的驚悸。這種不安在《獨立時代》裡呈現為作家姐夫獨自一人朝外坐在人行天

題——恐怕也是對現代生活真實性的質疑與超越：我們是否只能看到世界前面的一半而看不到後面的一半？更有烏托邦色彩的是 \sphericalangle 和日本人大田在車裡欣賞意大利歌曲《銀色月光》的那場，彷彿汽車空間可以穿越都市現實，進入音樂所帶來的絕美境界。無論如何，《一一》中大量玻璃反光的鏡頭——車窗、臥室窗戶、辦公室窗戶、街面咖啡館落地窗——一再體現出城市建築與車水馬龍景觀的鏡花水月感。由此，我們可以看到楊德昌對都市現代性的批判、反思與超越如何貫穿了他整體的電影創作。

楊小濱

耶魯大學博士，現任中央研究院文哲所研究員，國立政治大學台文所教授。歷任密西西比大學、威尼士大學、加州大學戴維斯校區、特里爾大學等教授、研究職務。曾獲現代詩社1994年「第一本詩集獎」、Nippon Naaman國際文學獎、胡適詩歌獎等。著有詩集《穿越陽光地帶》、《楊小濱詩集3》、《到海巢去》等，論著《否定的美學》、《中國後現代》、《感性的形式》、《欲望與絕望》等。近年在東亞與北美各地舉辦「後攝影主義：塗抹與蹤跡」、「後廢墟主義」、「假面舞會」等藝展。



A Brighter Summer Day

謝世宗／撰文・國家影視聽中心／圖片提供

1991

與侯孝賢齊名的臺灣導演楊德昌，其作《牯嶺街少年殺人事件》這部電影在一九九一年上映，當時引起研究者的諸多討論，卻沒有出版DVD。一直以來，電影愛好者都是透過台北電影資料館的錄影帶窺看這部經典電影，但小螢幕上的《牯嶺街》給人的印象多半就是一片漆黑。二〇一六年電影重新以4K數位修復版在戲院上映，不只向觀眾展示了「黑暗」可以是電影中最多采多姿的顏色，也證明了它是一部重要性不亞於侯孝賢《悲情城市》（1989）的史詩電影。二十五年後重看《牯嶺街》不見得可以擺脫時空的侷限，但至少後見之明應該多了一些。在電影風格上，《牯嶺街》與侯孝賢的電影語言有更多雷同之處，包含定鏡長拍、固定鏡位、多層次的深度空間、景框中的景框等等。與此同時，楊德昌也保留了自己作者電影的特色，比如正向鏡頭的使用、善用演員的背影演戲、道具的多重隱喻意義、多故事線的敘事結構、戲中戲的使用與對媒體的後設反思。隨著人物一個個出現，彼此命運隨著情節的進展層層交錯，觀



再探《牯嶺街少年殺人事件》



Colour

DCP

衆很難不被故事所深深吸引，並且陷入最後情殺的道德辯證。

衆所皆知，《牯嶺街》緣起於一宗建中學生茅武殺死女友的社會新聞，而楊德昌的改編則將情殺事件提升到道德辯證的層次。環繞著女主角小明的幾個男性，包含 Honey、滑頭、小馬、主角小四，代表了不同的人物原型，而故事就透過這些原型人物的衝突展開。小公園幫的老大 Honey 戲分不多，卻是道德理想主義者的典型。Honey 的女朋友小明，曾向小四說：「Honey 是最老實的人」。小公園幫的滑頭代表勢利的弄權者；他人如其名，爲了金錢與女人可以背叛自己的兄弟，與眷村幫的山東握手言和，一起在中山堂辦音樂會撈錢。因爲殺人逃到南部的 Honey 回到台北，對滑頭與山東合作的行爲嗤之以鼻，說台北人最近怎麼「流行搞錢」。中山堂的一幕可以說是高蹈的理想主義者與勢利弄權者的對決。Honey 一個人獨自來到中山堂，面對山東與他的眷村幫同夥，挑戰國家體制：所有人在放國歌時都立正站好，唯獨他披著海軍軍服的外套踽踽而行。「寧鳴而死、不默而生」（南部無聊至死），Honey 的對抗迎來死亡，但當道德的實踐不再可能，唯有死亡能夠證成他道德的完整性。

小四從一開始就崇拜 Honey，堅信自己站在道德與正義的一邊，因而無所畏懼，也處處得罪人。例如，小四不願幫滑頭作弊，下課後被霸凌，他拿起球棒準備反擊。事後，滑頭考試作弊被退學，小四卻連帶被記大過；在辦公室裏，他大聲抗議老師、訓導主任與教官的處分不公。小四面對強權、挑戰體制，說是少年人血氣方剛，不如說是來自於對是非對錯的道德堅持。道德的實踐不見得有好結果，但也不會因爲結果而減損其一絲一毫的價值，如康德說的：他們的道德意志都會永遠「如珠寶般閃爍」。

Honey 殺人逃亡後，小明則不得不選擇當一個現實主義者。她一開始選擇當滑頭的地下女友，後來跟小四一同到小馬家時，一聽到小馬母親希望有一個女兒

時，隨即介紹自己的母親到小馬家幫傭，並順勢成爲他的女友。小明察言觀色、用盡心機，又背叛小四，看似個「淫婦」或「致命女性」(femme fatal)，但其實是因爲絕對的弱勢，成了一個只求存活的現實主義者。問題是道德理想主義者的眼裏容不下一粒沙子。聽到小明跟好友小馬在一起的傳言，小四直接質問小馬；小馬不但不否認，還教導小馬說 Miss 不過是那麼一回事，只要給她吃好穿好，她就會跟你。小馬作爲一個將軍的兒子自然是一個勢利的弄權者，與道德理想主義者必然產生矛盾。一方是 Honey 與小四憑藉著堅韌的意志遂行他們的道德理想，甚至想要改變這個不義的世界。一方則是擁有權力的弄權者。小馬知道小四要堵他，不但帶了武士刀防身，下課之後還不敢去牽腳踏車，間接導致小四與小明的正面衝突，以及隨之而來的情殺。

孟子所謂的「威武不能屈、貧賤不能移、富貴不能淫」乃是極高的道德標準：

小四的父親受白色恐怖迫害，選擇明哲保身；小明爲貧窮所迫，游移在衆男人之間；小馬藉由他的財富與權勢，視女人爲玩物。如果他們都只是有著人性弱點的常人，那麼高蹈的道德理想主義者，將自己的道德標準強加在他人身上，又有甚麼合理性？小明在被殺之前反詰小四說：小四對她的好不過是一種交換，只爲了她能夠符合他的道德標準。當道德成爲交易時，理想主義者的堅持與強加在他人身上的偏執，是否恰恰毀滅了他人的道德自主性？殺害悖德者的行動是否又符合的普世皆然的道德原則？電影沒有提供答案，但結局的殺人事件卻迫使觀衆思考此一道德上的悖論。《牯嶺街》因此不只是一部反映時代的史詩劇場，一則青春的殘酷物語，更是一首道德理想主義者的輓歌，伴隨著一個艱難的形而上道德叩問。

237min



謝世宗 美國耶魯大學東亞語文研究所博士，現任國立清華大學臺灣文學研究所教授，主要研究領域為臺灣電影、臺灣戰後小說，以及文學理論與文化研究。論文散見國內外中英文期刊，著有《電影與視覺文化：閱讀臺灣經典電影》(2015)、《階級攸關：國族論述、性別政治與資本主義的文學再現》(2019)、《侯孝賢的凝視：抒情傳統、文本互涉與文化政治》(2022)等。

詹正德／撰文

在臺灣新電影中，導演楊德昌向來有「臺灣社會手術刀」的稱號，這是非常顯而易見且當之無愧，在楊導的每部電影中，幾乎都可看到他對片中各個時代的臺灣社會進行「庖丁解牛」式的分析，之所以具說服力，正是由每個角色所交織起的社會網絡已形成一具體的有機實體，足以對應到實際的臺灣社會，並產生批判性的影響力。甚至時移事往，即使連楊導最終一部電影《一一》距今都已超過廿年，他這八又四分之一部電影仍然沒有過時問題，依然敲擊著每一個第一次，或者重複觀看已經不知道第幾次的觀眾們的認知與心靈。

然而我們當然知道，一部電影再如何角色眾多、情節繁複，依然不可能完全等同社會全體的再現，電影始終只能呈現社會的某些部分，甚至是某些剖面，如此觀眾才能藉由編導這些特別的「切割」方式所暴露出來的層面，發現其所對應或反照出的某些社會真實，從而明白我們這個社會的歷史發展脈絡，以及身為其中的一分子可以如何思考自身的命運及出路。

楊德昌電影的角色學



《恐怖份子》

楊德昌往往在電影中安排了許多不起眼甚至不具體存在的角色，他們有時可能比主角們還有更深入探討的必要，特別是那些具有關鍵性推動作用的角色，他們不僅推動敘事，也推動社會脈絡的發展、改變，從而一點一滴改變社會整體的樣貌。

成長與指望

譬如《指望》裡石安妮的姊姊張盈真，在連「情竇初開」都還談不上的石安妮，帶著課業去敲家中新租客孫亞東的房門之前，就已搶先妹妹上了孫亞東的床。簡簡單單兩場戲，幾乎沒什麼戲份可言，但當石安妮悄悄透過窗戶看到姊姊在孫亞東房裡的那份震驚，實不亞於《恐怖份子》裡聽見槍聲衝進浴室去看個究竟又緩緩退出浴室外的顧寶明。與其說石安妮這少女的成長是在她初經來潮，從床上驚坐起大聲喊媽，卻立即醒悟到母親與姊姊都不在她身邊的那一刻，毋寧說在她偷窺到張盈真在孫亞東床上的那一刻，才是她真正成長的開

始。張盈真不顧母親的「指望」，卻間接促成了妹妹的成長，她會成為妹妹未來的榜樣嗎？

看起來不會，石安妮成長後如果走叛逆路線，應該也會是《海灘的一天》張艾嘉這一路的。張艾嘉在片中從年輕演到人進中年，當她穿著北一女制服在臺大體育場上無懼於一群橄欖球隊男隊員肌肉棒子，硬是從他們練球的隊伍中穿過，就已經暗示了她將不會順從父親的指望，這次片中順從父親指望的卻是哥哥高鳴鴻。為了接下醫生父親的衣鉢，高鳴鴻身為家中長子，念到臺大醫科，居然放棄超美情人胡因夢，順從父親對他的種種安排，他的人生從此完全改變，這些改變雖然不是電影主軸，卻絕對是妹妹張艾嘉看在眼裡的一個對照組（另一個對照組則是他們的父母），因之高鳴鴻的婚姻與家庭就成了張艾嘉逃家後的一個「傳統困局」，對比張艾嘉自身的「現代困局」，其重要性比實際戲份多得多！

That Day, on the Beach



《海灘的一天》



A Confucian Confusion

傳統及現代的雙重夾殺

對比片中張艾嘉的失蹤丈夫毛學維，被懷疑私吞公款與女友潛逃日本，海灘上雖留有遺物但可能只是故佈疑陣，《青梅竹馬》裡的侯孝賢卻是選擇拋下在日本的舊情人柯素雲，而和青梅竹馬蔡琴在一起，然而他們之間的感情與婚姻的發展也同樣受到「傳統困局」及「現代困局」的雙重夾殺：侯孝賢這邊不斷受到來自傳統

家父長體制的上位要求，蔡琴那邊則不斷是呈現對於現代家庭的挫折及無信心，不但懷疑侯對柯的舊情未了，自己也一度陷溺於與同事柯一正的曖昧關係中，柯素雲雖然在片中只出現一幕，但侯、蔡的婚姻到最後仍無法維持，侯最終被對蔡琴有愛慕之意的青年孫鵬刺死，但他究竟是為了身為舊式家父長體制的接班人被刺，還是因為是爲了蔡琴而有此下場，恐怕他自己也不能明白。

柯素雲被蔡琴視爲侯與她之間的第三者（實際情況恐怕是反過來），挑明了現代異性戀婚姻中的維繫困難，外遇往往是更簡單也最直接的刺激，到了《恐怖份子》裡的李立群只因爲小太妹王安被母親鎖在家中，沒事無聊只能拿起電話簿亂打電話，當她打到李立群家中，卻是他的作家妻子繆騫人接到，她隨興扮演了李「不存在的外遇對象」，最終導致一場恐怖的槍擊案件，這片的關鍵角色不是那亂打電話的王安，而是王安在那通電話裡所扮演——丈夫的「不存在的外遇對象」，短短幾句話竟

可觸發繆騫人的寫作靈感，進而拿到文學獎首獎！
更不用說《牯嶺街少年殺人事件》裡究竟小四或小翠，誰才是那晚和滑頭在一起的人？究其根本，楊導居然還讓燈光師李龍禹在《獨立時代》裡飾演當代孔子，開示和妻子陳立美已走入「現代困局」的作家鴻鴻：「現代困局」並非死胡同，每個人都必須很誠懇地對待自己，大家才有可能走出共同的未來。

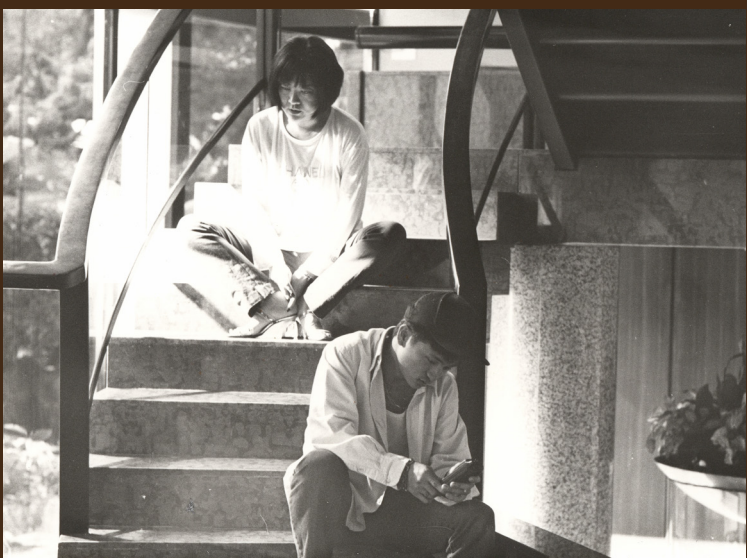
不起眼但又關鍵無比的角色

這點樂觀到了《麻將》竟又變得悲觀無比，紅魚唐從聖用父親張國柱身體力行的一套，組織了騙吃四人幫，哪知張國柱老來醒悟一切皆空，竟與情婦葉全真相擁殉情，唐從聖這騙吃四人幫也面臨渙散解體，全因有人在這裡面談起「真感情」！不懂得儒家人前一套人後一套假面哲學玄妙的法國少女馬特拉，千里尋愛來臺灣，哪知男友習得東方這一套假面騙吃，她唯一的救贖也是得辨明誰對她是「真感情」。

作爲楊導遺作，《一一》毫無疑問成爲集大成的作品，前面談到的所有角色都從本片找到依稀彷彿的身影，但情節故事並不重複，也沒有重彈舊調，整體結構更加完整，劇終走向溫暖感人，有別於楊導其他電影，當真是了不起的傑作！若要問哪個角色才是本片不起眼但又關鍵無比的角色？當然是唐如韞飾演的吳念真與金燕玲一家的老阿嬤啦！她從一開始自兒子陳希聖的婚禮上回家，去倒垃圾時因腦溢血陷入昏迷，之後一家大小爲了喚醒她，輪流跟她說話，這下各人在此過程中一一發現自己的問題，等待大家走了一圈回來，似乎彼此找到解答或者解決了某些難題，之後她才溘然長逝，這位婆婆真乃仙人不是！
楊導的八又四分之一部電影已是臺灣電影史上最重要的遺產，任何一部都值得一看再看，每看必有新意，且沒有任何一個多餘或不必要的角色，即使無名、無臺詞的角色亦各有其重要意義，分析得愈完全，就愈能體會理解楊導的創作心意，也更能了解臺灣社會自戰後一路

走來的發展軌跡，至於我們能否否找到共同的未來或出路，今年楊德昌回顧展將會重新放映修復版《獨立時代》，絕對是現代臺灣年輕一代觀眾不能錯過的必看佳作！

《麻將》



Mahjong

詹正德
網名686，現為資深書店人兼影評人。著有影評集《看電影的人》、《異色的雜念：看電影的人》。曾獲二〇一六臺北國際書展大獎。曾任金馬國際影展、臺灣國際紀錄片影展、臺北電影節、高雄電影節及香港國際電影節等影展評審，現於北投呷哩岸經營「有河書店」。

濱口竜介與楊德昌

黃以曦／撰文 · 東吳影業、國家影視聽中心／圖片提供



楊德昌曾很新穎地打開了華語電影的可能性，既是關於電影語言的運用，也是關於由該形式所指涉的對於當代生活與城市面貌的視野。無論是《恐怖份子》、《牯嶺街少年殺人事件》或《獨立時代》，或更尤其是《一一》，這些作品乍看給出一份冰冷的感覺，這是來自於作者的鏡頭將原本流動、連續的生活場景，重新框架為某個犀利甚至尖銳的格式。

我們在一幀幀畫面底重新看到我們熟悉的、日日遊走其中的辦公室、電梯大樓、學校、城市日常，而這些空間形塑地運作或者是某個時代、某個世代或階級，或以及由此而來的規範與默契，以及，亦可能是某種身份、某種關係，在裡頭被默示的所有規矩。鏡頭的冷靜和斷然，令得處在其中的人似乎都承受著某種窒迫；那個看不見、卻結實而有重量的邊界，確保了他們必須穩妥地在某條水平線之上，又永遠不得跨出另一落邊界。

日復一日，生活似乎安穩地展開，一切都富有效率而明確鏗鏘，但人們的心靈卻慢慢被這種化約的調性給浸染、淘空，直至心靈的乾燥甚至荒蕪。

楊德昌電影通常被認為擁有高度的思辨與批判性，可與其說作者通過角色設計與情節推進，去由上而地下加諸以某種指認或評判，不如說他攬合了眾多當代生活裡或隱或顯的大小線

索，觀察它們如何匯合，由此自然地勾勒出生存與人性的戲劇。

楊德昌的作品一方面有著陡然、悚然的戲劇性，但另一方面，這位作者其實是非常強調電影的記錄性格。楊德昌對於長鏡頭的使用，不同於通常的悠緩、安靜、「等待事物發生」，反而是調度出某種密集和秩序井然，比起蒙太奇會給出一份「被操弄始浮顯」的（觀者）置身事外感，楊德昌的長鏡頭，在封閉的時空框架底，則是讓人在未有防備的情況下，第一時間、第一空間地見證了事物的遽然改變（多半是翻轉性的揭發或壞毀）。

濱口竜介因為二〇二一年的《在車上》（Drive My Car），從原本相對大眾的作者，一躍成備受討論的的導演，甚且在指標性的奧斯卡金像獎提名了包括最佳影片、最佳外語片、最佳導演和最佳改編劇本等四項大獎。

濱口的創作養成，比起學校，更多來自一直以來作為影痴、以及就讀東京大學文學系時的電影社團，從他早期作品可看到他從深受啟發的電影前輩們那裡而來的影響，他亦從不諱言自己的創作裡承載了來自前輩們的養分，其中最主要的幾位是約翰卡薩維蒂（John Cassavetes）、艾力克侯麥（Eric Rohmer）、尚猶斯塔奇（Jean Eustache）（其中尤其是約翰卡薩維蒂，例如濱口的《暗湧情事》





漠感，卻又未有挺身去捍衛或對抗的強悍，遂收束出某種不可解、無所謂要去解決的悲觀。而同樣有點疏離、時時凝視著日常流轉的濱口竜介作品，其所關懷的視角，以及主人翁的設定，無論是藝術家、創作者、大學生或社會新鮮人，一頭栽入自己夢想或困擾的人……，卻是主流生活裡相對邊緣、被（自願或不自願）流放的。表面上，沒躋身進成功的流暢韻律是值得沮喪的，但這其實給予人物更多的自由，去嘗試、去犯錯、去思索，甚至持續進行著微調，不論那將通往哪裡。而就結果而言，反而給予肅然的當代日常，某個屬於自己、屬於自己所在意的某人／關係，有它從夾縫中生存下去的空間。

黃以曦
影評人，作家，著有《離席：為什麼看電影》、《謎樣場景：自我戲劇的迷宮》、《尤里西斯的狗》。

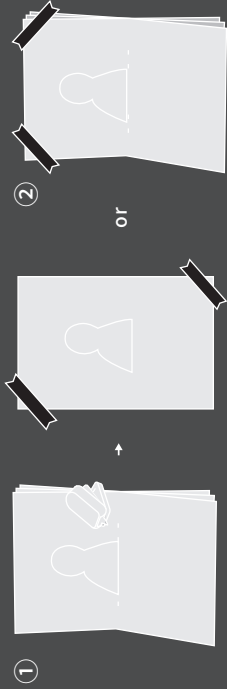
vs. 卡薩維蒂的《面孔》、濱口的《歡樂時光》vs. 卡薩維蒂的《大丈夫》）；這些作者所帶給濱口的影響，除了技巧上的觀摩、作品內涵給出的打動，更也還關於這些創作者都很有有限的資源下，堅持原創性與豐沛創作力。

濱口竜介曾在訪談中提到非常喜愛楊德昌作品，無論是早期的《牯嶺街少年殺人事件》或晚期的《一一》，更令他震撼的是他後來才有機會補看到的《獨立時代》。

濱口竜介和楊德昌同樣將關注放在當代中產階級生活以及其中的人際關係，在這些作品中也常見採用長鏡頭去營造某種封閉性、乃至於讓底下醞釀流動的意念與張力給逼迫地正式浮現，但兩位作者的作品給出的對關係的洞察，卻又有甚大的差異。



《楊德昌回顧影展》海報正確拿起方式



方法① 將騎馬釘辦直，小心地取出海報；)

方法② 刊物敞開即可；D

快
訊

城市地景走讀

楊德昌拼圖



旅行體驗場次
每場限量二十名

八至十月，每週日午後。

兩條路線，一一重構，楊德昌與這座城市的成長記憶。

時代的變化，地景的轉換，跟隨楊德昌的電影視角，穿梭於臺北巷弄內，回顧浮光掠影的往日城市印象，是繁華頹落的哀愁、當代轉型後的新風貌，亦或不復存在。

以另類的臺北旅行指南，細探楊德昌電影中的場景，對照古今兩個時空的建築、街景風貌與生活型態，遊覽四十年來的發展與歷史軌跡。

A ONE & A TWO

一一重構

放映地點 國家電影及視聽文化中心
Venue Taiwan Film and Audiovisual Institute

楊德昌

07.22~10.22, 2023 FILM PROGRAM
RETROSPECTIVE
EDWARD YANG

回顧影展

主辦單位
Organizers

TFAI
TAIWAN FILM &
AUDIOVISUAL
INSTITUTE
國家電影及視聽文化中心

指導單位
Supervisor

文化部
MINISTRY OF CULTURE

202000 新北市新莊區文建路2號, No. 2, Wenyi Rd., Xinzhuang Dist., New Taipei City 242, Taiwan | Tel: +886-2-85228000 | www.tfa.org.tw

快訊

光影復現

楊德昌電影海報修復工作坊



海報修復工作坊

時間 | 2023.09.10 (日) 10:30-16:30

講師 | 魏綉芬 / 本中心文物修復師

費用 | 新臺幣 500 元整

(含課程材料費，午餐請自理)

地點 | 國家電影及視聽文化中心 IF 多功能室

(新北市新莊區文藝路 2 號)

活動報名方式近期即將推出！

敬請密切關注影視聽中心官方社群資訊。

隨著時光流逝，文物難逃逐漸斑駁的命運，跟著文物整飭專家，認識紙質類保存方法、體驗修復技法，閱覽臺灣的電影史和印刷史，重現電影絕代風貌。

我們自己的電影，我們自己的帥哥

蕭詒徽／採訪撰文 · YJ／攝影



◎ 藝名(D) Didlong，臺灣饒舌歌手，新北市新莊區人，畢業於國立臺灣藝術大學廣電系。

李英宏記得他還小的時候，中港大排這一頭的新莊只有田和工廠，沒什麼好玩的。

他的老家在新莊另一頭，附近是新莊夜市、武聖廟，比起當年尚未整治的大排熱鬧得多。老家樓下是間錄影帶出租店，小時候沒錢，其中一個殺時間的方法是到店裡讀錄影帶背面的劇情簡介，也租不起，只能靠那些字想像素昧平生的電影。

錢要存起來做更好玩的事。李英宏常聽在萬華環南市場工作的父親描述臺北模樣。那時西門町流連五陵年少，和臺北縣雖只隔一座橋，但就是不一樣。有些朋友先去過，要負責「帶」大家到市區，每人口袋裡裝著公車來回十二塊，外加三四十零用錢，那時一杯手搖飲十五，就是這群國中生逍遙的午後了。

幾年之後，大學生李英宏終於第一次看楊德昌的《麻將》。那是一堂營養學分，課後作業要同學們輪流帶片子來播，播完彼此分享心得。李英宏覺得《麻將》裡那群少

年混混寫實得奇特，因為故事裡那四個死黨的樣子和自己的青春記憶如此渾似。

「早期有些片子在描繪這種壞小孩的時候，可能名字會取叫什麼『三龍』『武雄』，然後外型設定上都會刻意做得更粗獷、更俗一點。但是楊導的人物設計更扎實。」他說。

《牯嶺街少年殺人事件》裡，Tony到南部避風頭之後回臺北，用帶外省口音的臺語說「我這馬臺語講甲佻佻臺灣人同款好了。幹！置臺南袂曉講臺語，敢若啞口同款。」——李英宏熟悉這種氣口：「臺灣人說話會在句子後面加個ㄅ、，沒有表達什麼意思，但像這樣的細節讓角色很立體。」

在夜市旁長大、嚮往臺北的飄撇少年，通過角色，和鏡頭後楊德昌的心靈連繫在一起；縱然當時楊德昌已在漫長的抗癌路上，幾年沒有新作問世了。

我們自己的帥哥

二〇一六年，當李英宏準備以專輯《台北直直撞》二度出道，他本人正在度過他所謂的大文青時代——身邊同輩朋友開始玩LOCO，剪鮑伯頭，穿古著，看書看電影——李英宏身在潮流中，自己也來了一場持續兩三年的藝文補課，找《戀人絮語》和《麥田捕手》來讀，找歐洲老電影來看。

無論哪個年代，同儕間總會流傳一份「必看二十部」「人生百大電





影」清單。李英宏也跟著那清單看了《四百擊》、《落水狗》等經典。但他念念不忘的還是楊德昌。

「楊導他也算是外省後代、白領階級，又在待過美國，是一個菁英份子；可是當他回臺灣做電影，

他居然選擇做外省和本省互相影響、互相接受的題材，而且把這些東西表達得那麼清楚。」

雖然不到二十歲就以大囍門成員之姿走跳，但二〇一六年專輯發行前的李英宏名頭不響，手上也沒多

少宣傳預算。他和操刀音樂影像的導演許智彥碰頭，導演問他有什麼想法，他自然而然就把當時著迷的東西一股腦丟出來——新電影、九〇年代、想為臺語復興做些什麼的心——李英宏後來才知道，許智彥眼中的李英宏卻映著臺客魂。

「也滿有趣的，」如今的李英宏說，「他看到了真實的我，而那個真實的我是當時的我不願意接受的。以前常有人跟我說『噢，你看起來文文靜靜的，怎麼講起話來這麼臺？』我其實有在刻意掩飾自己。」

許智彥眼中真實的李英宏，和李英宏所仰望的臺北質地，竟交疊出當年再掀臺流的形象：〈台北直直撞〉MV裡有《麻將》般暗中霓虹的城市，有萬華的街巷，有橫行的機車與花襯衫；〈什麼時候她〉裡坐在發財車上混血的紀培慧，也恍惚附著法國女孩 Martine 的氣味。

《台北直直撞》發行後爆紅，

MV 裡的形象無疑是引信。然而，李英宏想了很久為什麼。

「其實畫面中很多東西，是到了場景以後才直接丟出來的。雖然服裝和設定上有一些參照對象，但當時身在其中會覺得，那是之前沒有人做過的東西，我們也不知道要怎麼做。現在想想，有些行為還滿危險的，我們那時候去華西街騎車啊亂跑什麼的，也沒有預算申請封街，就是到了現場看著辦。」

不過，成功畢竟是成功。有段時間他不去想原因，只試著找模式，「但也滿奇妙的，我覺得我最好的東西都出現在很隨性的時候。一旦開始很認真地規劃怎麼去做，就沒搞頭。」

後來，他覺得一切都是天時人和。「當時那個模樣意外和嘻哈結合，變成一個有臺灣味、也還算有型——真不好意思自己這樣說——的角色；在臺灣這種深受外國文化影響的歷史背景下，我們都很期待有一個形象，可以讓我



們完完全全去認同臺灣人是什麼樣子。我們希望有一個我們自己地方的hero，一個道道地地的、我們自己認為的帥哥，不是歐巴，不是日系型男……我覺得我們那時候意外成為了那個文化hero。」

從夜市旁的老家出走，踏上文青之路，沒想到臺北鬧蕩一遭，李英宏反而讓臺北的人們回頭看見原本就在那裡、卻被忽視的東西——恰如他所愛的新電影。

有時不必 wanna be

自認走紅是運氣，這麼想的他反而不再迷惘於是否要維持那個形象了。DJ Didilong 招牌的長髮越剪越短，「也有人來跟我說，長髮才是臺帥啊。」他想起自己最初留長頭髮的時候，《翻滾吧！男孩》正紅，朋友都說他的型好像電影裡的菜脯。

在電影裡飾演菜脯的演員柯宇綸，

也恰在《麻將》裡飾演男主角綸綸。

李英宏也開始做電影配樂了。二〇一八年他在徐譽庭與許智彥共同執導的《誰先愛上他的》負責寫曲，那些曾經擦肩而過的電影全都在他背後。「像楊導用音樂的方式很特別，他不是『配』樂，而是讓音樂在場景裡播出。那些音樂不只是渲染一個情緒或氛圍，而是讓那些地方的存在更清楚，更有說服力；在《麻將》裡，四個人在「硬石餐廳」(Hard Rock Cafe)吃飯，餐廳正在放的音樂是張雨生的〈去香港看看〉，很搖滾，也真的是那樣的地方會有的聲音。」

「也有像昆汀這樣，音樂好像在畫面裡又在畫面外，《落水狗》裡面 Mr. Blonde 手上拿著剃刀，一邊跟著配樂跳舞，嘴上哼著一樣的歌；又或者像好萊塢大片一樣，配樂的目的是激發觀眾的腎上腺素。其實每一種聲音和影像的可能性，我都想試試看。」

或許第一次做配樂還有執著，當年他受訪時說自己配樂卡關，倒不是沒有靈感，而是總覺得還能做更多。徐譽庭不停鼓勵他，說她願意等。也確實像李英宏自己說的那樣，似乎靈感總在無意間——《誰先愛上他的》主題曲〈峇里島〉的主題哨聲，其實是他某次開會前用手机隨口錄的。

自嘲當年是跟風文青，但潮流褪去以後，李英宏知道自己真的喜歡。一手寫歌，一手寫配樂，今年又接了另一個電影的案子，預計明年上映。「最近剛好在畫面上對音樂，我發現我好習慣太滿的東西，每一個場景都有音樂；人在一開始的時候都會覺得越多越好對不對？」

「但我有一天忽然發現，當我把其中一段配樂拿掉，我忽然聽見那個場景裡面本來我沒聽到的聲音。」對話忽然有些禪意，「我覺得這也是一種練習。有些事情，

Reel Time

膠卷時光



2023

7/1-12/3



台北電影節
卓越貢獻獎得主
資深放映師
江泰叡



威尼斯影城
總監
資深放映師
楊宗民



膠卷放映解說皆為免費參加，
現場操作體驗名額有限，建議
先於線上報名，活動詳情請見
QR Code



蕭詒徵
生於一九九一。作品《一千七百種靠近——免付費文學罐頭輯一》、《晦澀的蘋果O.L.》、《蘇菲旋轉》(合著)、《鼻音少女賈桂琳》。網誌：輕易的蝴蝶。itlavs.com

知識上知道和真正地知道是不一樣的。這很難，做自己的音樂也是這樣，要先經過一個多的過程，才能抵達剛好。Less is more，有時候那些 wanna be 是不必要的。」
走過一輪領悟，他又回到中港大排這一頭的新莊。此刻，他翻看著圖書館架上的視聽資料，如他兒時無聲地讀著字裡行間的電影，一邊拍照一邊說：「整個地方都很新欸。想不到現在新莊真的變新莊。」
三十六歲的飄撇少年李英宏笑笑，逍遙穿過影視聽中心的午後，聽著只有他聽到的聲音。





自我覺察與改變之旅

廣播主持人

主持人
內克

◎ 本名吳宇軒，臺灣廣播人、Podcaster、聲音工作者、文字採訪、大學講師、國立政治大學傳播碩士、廣播電視學系、外交學系雙學士，廣播金鐘獎得主，曾任警察廣播電臺《內克來了》、《今日E》節目主持人。現為Podcast節目《告白那一刻》、《淡博名利》、《彰話噪咖》製作主持、漢聲廣播電臺《早就喜歡你》節目主持人，並擔任國立政治大學、醒吾科技大學課程講師。

內克，電臺主持人、廣播金鐘獎得獎者、Podcast《告白》主持人、政大課程講師……。在眾多頭銜背後，他歷經許多辛苦，卻也歸納出自己的一套心法，透過訪談，他將對我們展開一場「告白」。

從音樂裡找到自己 進而定位廣播裡的雛形

有別於許多廣播人從小聽著廣播長大、懷揣當DJ的夢想，內克說他是聽華語流行歌長大的孩子，「一開始我只是把電臺當作可以分享音樂的平臺，因為我很喜歡華語音樂，想要把它們介紹給更多人聽。」

被音樂為養大的內克考上政大，也因此踏進了「政大之聲」；政大之聲是校園電

臺，不過從做節目到經營、管理，都讓學生全權參與。「那裡是夢想的搖籃」，內

克這樣形容，「我們由學長姐帶著，一起學習如何營運電臺，同時在情感上也覺得有歸屬感。」內克曾說政大之聲在他的大學生涯裡佔了很大的篇幅，或許正是因為裡面有大把的青春和革命情感吧，而他在政大之聲創的報榜單元「HOM華語」也一路被沿用至今。

當我們問及內克對流行音

樂的理解、歌單的編排是否是從電臺學來，他說：「其實電臺沒有、也沒辦法教你任何事，你要自己去找尋你的風格，而我先是在流行音樂裡找到了我的樣子，才定錨廣播裡我的型態。」

內在驅動力的覺醒與改變

深愛音樂的內克，一開始並不以廣播為志，只是把其當作媒介，「我常跟別人分享『內在驅動力』，也就是你內心真正想做的事情、前進的動力，最初我的內在驅動力就是分享好聽的音樂。」內克說，

「但是人會長，內在驅動力也會變，我在做節目的過程發現我漸漸愛上了廣播；不只是作為音樂的載體，我愛上了它本身。」

內克開始訪問歌手，也享

受對談的化學效應，「人都需要被認可，這些歌手讓我覺得，我好像聽懂他們了。」這樣的共鳴不只僅限於內克與來賓，在訪談中內克會適時的讓聽眾參與進來，或許是歌手講述自己的生命故事時、或



許是開放粉絲錄製真心話時；這場訪問不是點對點的談話，而是線甚至面的交流，你能輕鬆的從中找到屬於自己的位置。

而要如何讓來賓們放下戒心、深度交談？內克有屬於自己的小心機。「通

常訪問都會給訪綱，我有給，但那是假的。」為了讓歌手呈現最真實的樣子，內克準備兩份訪綱，一份給來賓，一份當下才會揭曉。「每次訪問之前，我都會親自寫一封卡片给对方，這倒是真的。」他

笑著說，「我會結合他的人設以及這張專輯想要傳達的東西，寫一些話給他，讓他知道這不是普通的綜藝節目，是要來深聊的喔！」

而交心的秘訣，「誠

實」最是重要，「你有沒有誠實，對方都感覺得出來。」內克說。每一次訪談都是向歌手索取的歷程，卻也不斷在掏出自己，這種得與失在能量轉換間奇妙的達成平衡，成為內克的內在驅動力與成就感來源。

「每個來賓的訪問都是客製化的，而且我從不跟著流量走，我相信內容才是王道。」訪了眾多知名歌手，卻也訪不少獨立音樂人，內克是這樣看待節目的，「我不可能討好所有人，就算硬去做，也做不好、做不像，更重要的是我並不真的喜歡，那

我就會失去我的內在驅動力，無法走得長遠。」

即使做喜歡的事情未必能獲得短期利益，但宏觀來看，這份熱愛使內克在廣播、Podcast 界持續發光發熱，就像裝上了引擎一樣，雖不能保障前路安穩，但有了動力，顛簸就不足為懼。

金鐘魔咒： 自我懷疑到接受肯認 挑戰才正式開始

內克的傲人事蹟不少，不過打開維基百科，你會發現他最擅長的是「金鐘陪跑」。

談起這件事，內克如今已能笑看當年，不過曾經的他，可是一點都笑不出來。

「我很需要透過他者來證明自己，而在廣播界被認可的途徑就是廣播金鐘獎，所以當時的我真的是拚了命想要拿到獎項，有好長一段時間，得獎就是我的內在驅動力。」

認識內克多年，我見過過他是如何近乎苛求的鞭策自己、日夜趕工；能力強大如他，專心做起事來如入無人之境，可偏偏一次次次的入圍，換來的卻是一次次「銘謝惠顧」。

「當時我真的很沮喪，覺得或許我的能力就是不



夠吧。」抱著不知道還能怎麼做的挫折感，內克前所未有的把無助、不知所措和脆弱坦白在節目中，做了第一季《告白》，結果，中了。他終於結束自己的陪跑人生，獲得第一座廣播金鐘獎。

「但這件事其實很奇妙。」內克說，「我常覺得金鐘獎就像魔戒一樣，你無比渴望得到它，而且在得到的瞬間，真的超開心、超爽的，但是，然後呢？」

「你需要去思考這座獎項對你的人生意義是甚麼，然後你會意識到：你有拿到它的能力，也要有放下它的勇氣。在獲得自

己想要的『外在認可』之後，終究得要繼續前進，因為你是先喜歡做廣播才得獎，而不是為了得獎才做廣播的。」

這座山的頂峰是下座山的起頭，獲得金鐘獎的肯定，該去尋找下個內在驅動力了。

Podcast VS. 廣播

世代交替以何種樣貌存在？

從只愛音樂到愛上廣播，好不容易拿了金鐘獎，內克在 Podcast 甫萌芽於臺灣時便投入這塊市場，問起其中緣由，竟是陰錯陽差。

「我當初是考公務員進來電臺的，可是我發現我並不適合待在體制內，所以就毅然辭掉公務員的身分。但辭掉之後我就沒有節目做了，做節目是我的內在驅動力啊，剛好當時出現 Podcast 這個平臺，

於是我轉往 Podcast 繼續做節目，沒想到歪打正著，我發現這是一個截然不同的媒介，所有節目都是分流的、有自己調性的，每個主持人也非常有創作意識，這跟電臺完全相反。」

內克形容傳統廣播就像一棟既有的建築物，每個主持人有自己的房間，你

可以裝飾它，但你無法更動建築物的外型與骨架，也無法控制有誰會走進來；而 Podcast 就像是一片空地，從建築物的根基、

外觀到內裡都要自己設計，因此它有你強烈的風格，也需要你全權負責。

至於被問及「廣播是否會被 Podcast 取代」，內克認為「創作者意識」是最重要的。「廣播主持人不能認為自己只是電臺的發聲筒而已，你的聲音是可以被取代的，但音樂歌單的排列、政令宣導的製作，都是你的創作，它們是不可取代的。」內克也表示，廣播人和 Podcast 人

應該要兼容並蓄、教學相長，只有尊重對方的專業，才能一同扭轉弱勢產業的困境。

在懂愛之前陪你走一遭 在懂愛之後內心推我行

訪談的尾聲我們問內克，如今他的節目收聽率高、口碑好，是否有更遠大的目標？

「其實可以陪聽眾走一遭，就算不是一輩子，也就很夠了。」他回答。「聽眾的回饋是讓我走下去很

重要的動力；此外如果能繼續跟音樂圈有關聯，符合我想分享音樂的初衷，那就是我最大的目標。」

至於是否滿意自己現在的狀態？完美主義如內克，果然笑著說，「我永遠沒有認為自己夠了、完美了的時刻，但如果以『我知道

現在我的內在驅動力是訪問歌手，但人會改變，內在驅動力永遠不會有最終的答案；愛是一個浮濫的詞，但它其實就是指內在驅動力，不管我對做節目的愛是否會消失，但在懂愛之前我是不會屈服的，

在懂愛之後，我會帶著這份內在驅動力一直走下去。」

「以前我的內在驅動力是分享喜歡的音樂，

我前進的原因，並且這些原因足夠我走很久」來看的話，我覺得我已經找到這樣的狀態了。」

「以前我的

內在驅動力是分享喜歡的音樂，

許書宇

文字創作者，以「書宇(血巴)」在網路上發表作品，關注音樂、廣播、藝術、人權、性別等議題。



以圖像創作重返臺語電影

蘇蔚婧／撰文・蓋亞文化／圖片提供



《女伶回憶錄》

簡嘉誠著

蓋亞文化，2023

金漫獎得主簡嘉誠與國家電影及視聽文化中心合作多次，二〇一八年推出《消逝的後街光影》，

二〇二一年再有《畫電影的人：手繪海報的美好時光》，前者描繪臺語電影作者的未竟之業，巧妙安排年輕 Youtuber 跨越時空尋找消失的膠片，帶出影像載體變遷與保存修復議題；後者是向電影海報職人致敬的情書，回望臺灣電影透過手繪看板與海報帶動的傳播文化，作為想像電影的入口，如何銘印於觀眾的視覺記憶。

二〇二三年，簡老師與國家影視聽中心再度合作《女伶回憶錄》，通過女演員的生命故事 (HERO STORY)，映照臺語電影逐漸消逝於庶民記憶的歷

史 (HISTORY)，在歷史的詮釋與還原之間，撐出獨特的創作空間。

《女伶回憶錄》的主體是女演員，以初入臺語影壇的王百華為核心，從時間軸線來看，前有第一代臺語電影女演員葉琴，還有與同期的國語片女演員王夏帆，故事從女演員的銀幕生涯開始，逐漸鋪展國臺語電影的競爭與消長，人物的命運也牢牢繫於時代的轉輪。

少女王百華出身低微，美麗的外貌獲得注目，卻招致更多誤解與傷害。她的美無法消弭生活的貧苦，無法挽救破碎的家庭，就在百華受到流言感染即將誤入歡場之際，被一線臺語女演員葉琴發掘，帶領

她進入電影的世界。

作為不被承認的私生女，百華以奮力一搏的決心開啟演員之路，更被北投片場大家庭的氛圍感染，期盼在臺語電影找到容身之處。對百華來說，葉琴是典範般的存在，同樣有著出色外型，葉琴將美麗淬鍊為更具深度的演員形象，透過大銀幕緊抓影迷眼球，她對自身作為女演員的職業意識，對臺語片前景的擔憂與期盼，深獲百華仰慕。兩人既有千里馬與伯樂的提攜之情，更有微妙的競爭關係，逐漸獲得片商青睞的百華，對比被迫從主角退為配角的葉琴，不僅標誌影壇的世代交替，更殘忍戳破青春永駐的謊言：銀幕既能容納女演員的美麗，也能洩漏年齡的秘密，特寫的

臉放大歲月的痕跡，觀眾永遠喜新厭舊，而此時的百華尚不知道日後將與葉琴面臨相同處境……。

而同為亮眼新人的王夏帆與百華，她們之間平行而競爭的關係，從人物設定開始，即有意識地對應一九六〇年代臺灣國臺語電影的發展軌跡。兩人是同父異母的姊妹，王夏帆是官員之女，家世體面，從影之路順風順水；百華則非婚生，甚至被生母遺棄，從影不為藝術理想，只求溫飽。倘若王夏帆代表官方認可、資源豐厚的國語片，那麼百華私生女的印記，就是臺語片不受官方重視，只能在乙級戲院上映，無法代表國家參加國際影展，甚而未能進入電影史的次級品。同等美貌的女

蘇蔚婧

自由撰稿影評人。臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士，曾參與影展工作如高雄電影節、兩岸電影展等，並擔任國家影視聽中心專文作者與講師。

演員走向不同命運，只有一人的身影留存於膠捲，花樣的年華……故事在這裡將百華的內心世界與臺語片在政治、經濟、文化評論的邊緣處境疊合，同步將底片輔導金、日片進口、電視開播、膠片散佚等政策與事件細膩融入，嘗試提供更宏觀的視角，重新審視臺語電影沒落的原因。就像「私生女」，長久以來粗暴貼在臺語片身上，幾乎難以卸除的標籤是「粗製濫造」，背後真正原因卻長期被簡化，漫畫想傳達的是臺語電影經歷搶救、保存、修復、重映，啟動電影史溯源再探，重新評價臺語電影的階段性成果。

然而，臺語電影也不是省油的燈，在媒體鋪天蓋地為國語電影造勢之際，臺語影

壇憑藉觀眾的熱情支持，以自《薛平貴與王寶釧》以來產業、人才、技術逐漸成熟的底氣，終於達到年產百部的成績。一九六五年，臺灣日報主辦國產臺語影片展覽會頒獎典禮暨影星大會，現場頒發觀眾票選五大導演、五大童星與十大男女明星，現存的臺製廠新聞影片記錄下現場星光閃閃、萬頭鑽動的盛景，顯見臺語片的豐沛能量。(註) 漫畫也特別重現這一幕，葉琴等待名次揭曉的瞬間，下一秒突然現身鬧街，似乎正做著演員功課，當她低頭書寫筆記，又跳接到百華淚流滿面的臉……此處以影像手法調度時空，像一部畫在紙上的電影，牽引讀者潛入葉琴的記憶，當鏡頭再度轉向現實，頒獎典禮

風光已過，臺語片也由盛轉衰，漸漸沒落了。

仔細考察葉琴的人物設定，可以發現許多臺語影人的身影。積極向西方類型電影取經，爭取拍攝女性諜報片的氣魄無疑來自白虹；從少女到少婦都能演，出現在各大導演作品的百搭演員，讓人想到何玉華。葉琴身為演員，卻能體認政策與技術升級對臺語片前途至關重大，急切想提高臺語片水準的英氣，反倒更接近同樣出身新劇，對作品嚴謹把關的導演林搏秋、辛奇。而葉琴陡然殞落，美麗身影從未留存於彩色底片，早期作品也因卻乏保存意識而遭變賣的處境，更是許多臺語影人的寫照，譬如口碑票房兼具的林福地導演，創作近五十部

電影卻一本未存；阿姑周遊也不只一次呼籲，只要能尋獲自己演出的臺語片，願意高價收購。從大眾的目光與記憶被消失，是臺語影人悲情的命運。

百華則映照臺語影人另一種光景，失去大銀幕就轉往小銀幕，長官要求講國語就勤奮練習，觀眾在哪演員就在哪，秀場也是他們的舞臺。在臺語片黃金時期打穩基樁的編導與技術人員，一部分轉向國語電影追求更好的創作條件，另一部分轉向電視，開創臺語連續劇風潮，帶動臺灣影視產業的發展。那是「拍斷手骨顛倒勇」的韌性，也是藝界浮沉的惆悵與不甘，百華接下葉琴未竟的夢想，一路由年輕演到老，她走過葉琴走過的路，

也走出自己的女演員之路。

曾經，臺語電影在戰後庶民文化史佔有重要地位，後來卻在大眾的電影經驗、電影學子的養成環境、學界文化界的電影論述裡，形成巨大的斷裂與空白，直到影片搶救保存的觀念生根，數位修復技術成熟，才讓消逝的臺語片再度重生。作為當代創作者，漫畫家以女演員為主線，為臺語電影遭受的不公待遇發聲，更對環境艱困仍堅守崗位的影人有著尊敬與疼惜，以圖像創作將電影史轉化人的生命史，提供一條跨界重返臺語電影的路徑。



註：
頒獎典禮影片
請參考開放博物館



細節成就經典

《油麻菜籽》修復幕後

詹斯閔／採訪撰文・國家影視聽中心／圖片提供

「你先生是讀書人還敢做這種事情，這種事情是要砍後腳跟的知道嗎？」「家裡裡裡外外，全靠我們阿惠，看起來是不錯，其實是空的。」

相隔近四十年，導演萬仁竟然能一一細數場景，指著畫面說出這是哪條街道、哪間咖啡店。一九八四年的電影《油麻菜籽》近期上映，當年主創成員到國家影視聽中心看修復的階段性成品。影片播畢，幾位影人忍不住手握手掉淚。他們與作品的深刻連結，讓數位修復組的同仁印象深刻。

導演和女主角回首當年

中心同仁轉述主創成員的追憶。飾演女主角阿惠成年時期的蘇明明坦言，劇組拍到後期她才進片場，所有戲份在一周內殺青；導演常常神情嚴

肅，只是叫她一直走路，也不說明，搞得她緊張兮兮又摸不著頭緒。萬仁則說到，他對飾演建中男生的虞宗華很不好意思，找他拍了很多，最後剪出來只剩幾個畫面。這部片當年也有遺憾，沒能在完整規格的影廳放映，如今要重返大螢幕，萬仁說他很感動。

修復契機與技術亮點

《少年吔，安啦！》是影迷許願修復的願望清單之一，因此國家影視聽中心前董事長藍祖蔚上任的首要工作，就是要獲得製片張華坤授權。第一次洽談並未成功，因為張先生有其

他商業考量，第二次再談，他已經同意考慮，不料二個月後因肺腺癌辭世，協議並未達成。張太太得知此事，知道經典修復的意義，最終同意將城市國際電影公司三部影片《少年吔，安啦！》、《油麻菜籽》以及布袋戲大師李天祿參與其中的紀錄片《乾隆遊西湖——把傳統留下來》授權國家影視聽中心進行修復。

一般來說，修復工作分成四大部分，膠片先經過掃描、數位化，接著分別對影像和聲音進行數位修復，最後是調光。《油麻菜籽》原始素材狀況不算太糟，發霉較嚴重，因此團隊採取「溼片門」掃描，讓膠片藉藥水

的影響使霉斑的存在感降低。但一直到調光完成，才發現畫面右側有明顯的藍色色塊。但經由修復軟體調整，可有效降低問題，內部討論後，決定仍使用濕掃版本，並另外嘗試降低色塊的干擾。一切等於從頭來過，來回多出一倍的工作時間。可貴的是，各環節的負責人得以藉此溝通磨合，而且近年來難得使用溼片門技術。國家影視聽中心作為臺灣電影修復的領頭羊，這次累積而來的經驗，就技術發展來說有其意義。

本片修復有另一亮點。這部電影的聲音最早是臺語版本，當年為了符合金馬獎報名規則，改成國語配音。修復版本還其臺語原聲；這樣一來，當飾演母親秀琴的陳秋燕出場時，觀眾看她哀哀切切說話，看到的嘴型與聽到的對白，兩者就吻合了。



修復第一線

專責數位修復的王鈺禎分享到，她投注在《油麻菜籽》的時間大概是兩個月。每天花好幾小時確認每顆鏡頭的畫面平順，處理「降低閃動感」這類狀況；還得前後連貫檢查，確保整體是否一致。修復工作在巨觀和微觀之間反覆，像是在琢磨每一粒沙，成就完好的塔。

負責調光的徐庭珮說，她以前在後期公司做電視劇和廣告的調光；只要達到導演或製片要求，通常不必來回修改。但修復電影很不一樣，調光作為最後的環節，髒汙、焦距或顏色等問題，有時候要等到調色完成才會顯現，所以她得幫忙把關，再和前面流程的同仁回報與微調。

「娘家這麼有錢，偏偏嫁到這種丈夫，拿錢在外面養女人。最可憐的還是這兩個孩子。」「你先生是讀書人還敢做這種事情，這種事情是要砍後腳跟的知道嗎？」

「女孩子嫁丈夫才重要，嫁對了，什麼都好，嫁錯了，就像你媽一樣，做到死」「過完年我們要搬到臺北，這裡我們待不下去了。」

「你外公常說，女人的命是油麻菜籽的命，落到哪就長到哪。」

「家裡裡裡外外，全靠我們阿惠，看起來是不錯，其實是空的。」

「過完年我們要搬到臺北，這裡我們待不下去了。」

「你先生是讀書人還敢做這種事情，這種事情是要砍後腳跟的知道嗎？」「女孩子嫁丈夫才重要，嫁對了，什麼都好，嫁錯了，就像你媽一樣，做到死」

「家裡裡裡外外，全靠我們阿惠，看起來是不錯，其實是空的。」「你先生是讀書人還敢做這種事情，這種事情是要砍後腳跟的知道嗎？」

「娘家這麼有錢，偏偏嫁到這種丈夫，拿錢在外面養女人。最可憐的還是這兩個孩子。」「你先生是讀書人還敢做這種事情，這種事情是要砍後腳跟的知道嗎？」

「你外公常說，女人的命是油麻菜籽的命，落到哪就長到哪。」

「家裡裡裡外外，全靠我們阿惠，看起來是不錯，其實是空的。」

「過完年我們要搬到臺北，這裡我們待不下去了。」



「娘家這麼有錢，偏偏嫁到這種丈夫，拿錢在外面養女人。最可憐的還是這兩個孩子。」「女孩子嫁丈夫才重要，嫁對了，什麼都好，嫁錯了，就像你媽一樣，做到死。」

「過完年我們要搬到臺北，這裡我們待不下去了。」

要修到什麼程度才算到位，要朝哪個方向著手修改？徐庭珮以《油麻菜籽》的經驗為例，她事先找DVD和影片拷貝來看，作為開工前的基礎參考。通常調光師會憑專業判斷，或者以原創參與者的意見為依歸。這次修復前的原始材料色調偏藍，主創成員們看過給予回饋，才調整成黃色調。

電影末了，女主角阿惠好不容易與初戀重逢，卻再次被母親阻撓，到底該做自己或繼續做溫順的女兒。阿惠茫茫在臺北街頭漫步，從半夜走到天明。針對這場戲，當年負責本片剪接的廖慶松覺得應該讓故事走向希望，因此建議道，讓清晨天色調亮一些。

現在觀眾習慣滑順乾淨的畫面；早期電影有雜訊或粒子，大家會覺得那

些東西不應該存在。這種觀影偏好也影響修復工作的溝通，有些導演會驚訝地表示：當初自己有拍這麼糊嗎？

然後回頭要求調光師修得更銳利。如果最初拍攝就是沒有焦距、背景模糊、演員的臉很暗或者一直有噪訊，其實這是修復時很難修正和抹除的。早期底片容易產生這些失誤，但底片有數位拍不出來的透視感，「我覺得他們會忘記，這才是底片拍攝的重點。」徐庭珮提到，底片本質不一樣，其實不必追求和數位攝影一樣清晰的成品。

從調光推想攝影師的設定

以前攝影師必須對光線掌握很準

確，他們不像現在有攝影機的螢幕預覽，只能從觀景窗（在片場用日式英語稱作「*eye*」）看出去，憑經驗判斷。觀察原始素材，如果畫面光線保持連貫，就知道這個攝影師技術真的很好。

修復調光師也能從光影推知攝影師當年的構想。少女小惠打破存錢筒，供母親應急，飾演父親的柯一正站在暗處看。這個舉動像是打破父女間的同盟，他們原本是背著母親、偷偷爭取自由的盟友。這場戲有一盞燈打在父親臉上，可以看見攝影師想營造的情緒張力。但本片剪接師廖慶松認為，氣氛過於詭譎神秘，也許對現在觀眾來說不是那麼好接受，於是提議修得更柔和一些。事實上《油麻菜籽》攝影師是參與多部臺語片，且見證臺灣

影史發展的林贊庭。可惜還未有機會聽他聊聊拍攝本片的往事，詢問他這些光影的設定。

修復是在成就細節

國家影視聽中心前董事長藍祖蔚曾提及，柯一正泡澡的那場戲，導演萬仁重現一九五〇年代日式檜木澡桶附加熱管的式樣，從這個細節，足見男主角的生活如何優渥敗家。正是眾多細節堆疊才成就了經典。那麼電影修復工作就是在成就細節，使細節復活；讓當代觀眾得以見證，經典何以為經典。

詹斯閔

最近在思考，跨語世代和被迫流亡的西藏人，是否都隱含一種無法抵達的愛。如同呂哈絲形容的。

「你先生是讀書人還敢做這種事情，這種事情是要砍後腳跟的知道嗎？」

「家裡裡裡外外，全靠我們阿惠，看起來是不錯，其實是空的。」

都市眾生浮世繪

《一一》 探索者

大人在婚禮會場忙進忙出，孩子真摯的雙眼靜靜旁觀，記錄大人們的遺憾、過錯。即便看盡一切，仍無法參透生命的迂迴。面對深不見底的世界，你將永遠是個探索者，帶領其他人看見未知。



《牯嶺街少年殺人事件》 理想家

單純正直的少年，非黑即白的世界變得渾沌不清，逐漸崩塌。許下天長地久的承諾，試圖抵抗一切無常，才發覺都是一廂情願，這個世界是不會為你改變的。



《獨立時代》 防衛者

高速狂飆的都市臺北，人與人之間充斥著猜忌不安，此時能相互依靠的關係更顯珍貴。只要有一個瞬間，眼前的人可以理解自己，便能暫時卸下偽裝的刺。一片漆黑中，反而真實地看見彼此。



務瑋
從不同角度設計心理測驗其實蠻好玩的，希望大家享用測驗的過程也能覺得有趣。

《恐怖份子》 執著者

緊抓著一個幻影不放，可能是偶然撞見的謎團、或是早已消逝的愛情。但現實畢竟不是虛構小說，切勿輕忽人的複雜性及多變樣貌，放下不切實際的幻想，以免將自己逼上絕路。



Film Program **Taiwan Film & Audiovisual Institute**
Exhibition **Taipei Fine Arts Museum**

影展 國家電影及視聽文化中心
展覽 臺北市立美術館

Exhibition Curators **Jun-Jieh Wang | Song-Yong Sing**

重構

A ONE & A TWO
07.22~10.22, 2023 **RETROSPECTIVE**
EDWARD YANG

楊德昌

Chief Creative Counselor **Kaili Peng**

策展人 **王俊傑 | 孫松榮**

首席創意顧問 **彭鏡立**

www.tfai.org.tw | www.tfam.museum

共同主辦 Organizers



104227 臺北市中山區中山北路三段181號 No. 181, Zhongshan North 3rd, Sec. 3, Zhongshan Dist., Taipei 104227, Taiwan | Tel. +886-2-25957656 |
Email: info-tfam@gov.taipei | 開放時間 Opening Hours: 週二~週日, 09:30~17:30, 週六 Sat., 09:30~20:30, 週一休息 Closed on Mondays

TFAI 會員

申請辦法 | 1F 服務櫃檯現場辦理，或線上申辦



線上申辦

歡迎加入本中心會員，通行在影視聽場館的時間軸上，用你的記憶一起
珍藏時間、帶著你的感官在時間中旅行，讓我們共聚在此，交會彼此。



Time Keeper 時間證人

基本會員
入會年費 NT\$300

- 享會員電影票價優惠
- 場館活動優惠 9 折
- 辦卡贈中心電影票一張
可兌換本中心主辦放映之任一場次
- 可於時光圖書館內閱覽



Time Traveler 時間旅人

圖書視聽會員
入會年費 NT\$1000

- 享會員電影票價優惠
- 場館活動優惠 8 折
- 辦卡贈中心電影票一張
可兌換本中心主辦放映之任一場次
- 可於時光圖書館內閱覽、觀賞視聽資料
及非特藏書籍外借

※ 新北市民憑身分證，享首年加入時間證人免會費 / 加入時間旅人可折抵年費 NT\$300

贊助 我們

保存經典 守護記憶

影視聽資產是社會文化發展、時代記憶容顏的最佳見證，對於在文化史、
社會史、藝術史、乃至於當代有影像力的重要影視聽內容，從保存到修復
是一場與時間競賽的文化重建工程。

國家電影及視聽文化中心是台灣唯一典藏影視聽資產的專責機構，您的支持
將是我們持續投入保存及數位修復任務的動力！歡迎加入守護台灣影視
聽資產的行列！

贊助方式說明

線上 | 掃描 QRcode 即可以線上刷卡方式贊助。

匯款 | 掃描 QRcode 下載贊助捐款單，匯款完成後於捐款單上填寫匯款帳
號後五碼寄至 service@tfai.org.tw，或傳真至 (02)8522-2656。回傳
後請來電 02-8522-8000#2202，將由專人服務您確認贊助款項。



線上刷卡贊助



匯款贊助

感謝您對國家電影及視聽文化中心的
支持

7/22 — 10/22

楊德昌回顧影展

JUL. 2023

[007]

敘事

空間

社會

角色

李英宏

我們自己的電影，我們自己的帥哥

IIII

IIII 影視聽生活誌