

## 《台灣電影愛與死》章節選摘

青春的軌跡·時代的印記

——《九降風》、《海角七号》、《囧男孩》中的成長課題

2008年，是1982年台灣新電影的開山之作《光陰的故事》推出後的第二十六年，同時也是第二個「新的四分之一世紀」的開始。儘管台灣電影依舊在谷底掙扎，但《九降風》、《海角七号》、《囧男孩》三部電影的連番出擊，終於在本世紀的第一個十年邁入尾聲之際，為蒼茫的台灣影壇射進三道耀眼的曙光，頗有一股沛然莫之能禦的新新浪潮氣勢。

這只是一個巧合嗎？林書宇、魏德聖、楊雅喆這三位在同一年拍出三十五釐米劇情長片首作的新導演，其中魏德聖曾任楊德昌《麻將》副導，楊雅喆則是在公視「人生劇展」時期與吳念真密切合作關係，只有年紀最小的林書宇和台灣新電影的前輩們沒有直接的聯繫。當然三位導演在上個世紀台灣電影藝術風起雲湧的1980年代中期，都還只是未成年的十來歲年紀（林書宇甚至還在念小學），但他們的首部三十五釐米劇情長片卻不約而同透露出與當下台灣緊密連結共同呼吸的強烈訊息。而這點，絕對是當年台灣新電影最核心的精神之一。

1982年，台灣新電影以《光陰的故事》為起點，展開了一段自我追尋的成長之旅。侯孝賢的《風櫃來的人》、《童年往事》都是追憶往昔的成長電影，包括他與朱天文共同編劇、陳坤厚導演的《小畢的故事》也是如此。而楊德昌的每部電影，恰好皆選擇男孩或是女孩觀點，去述說他們自己或別人家的成長經歷。片長不到半小時的《光陰的故事：指望》，自然是楊德昌日後所處理的許多女性成長故事的雛形。此後無論《海灘的一天》、《獨立時代》的女孩觀點，還是《麻將》的男孩觀點，甚或《一一》讓男孩觀點與女孩觀點的交錯並置，都與《光陰的故事：指望》裡由石安妮所飾演的少女，其心理成長與性意識的啟蒙遙相對應。而所有關於成長的悲與喜，初戀的失去，愛情的創痛，人生的蛻變，則化為免不了的必要性陣痛與傷痕，成就了《牯嶺街少年殺人事件》的遼闊與悲劇性。

值得注意的是，《九降風》、《海角七号》、《囧男孩》三部包裝在不同類型裡的成長電影，有志一同地透過影片最後一場高潮戲，向失落茫然的過去道別，同時串連起台灣的當下與過往，令格局更顯宏大，並將當年台灣新電影最寶貴的使命感延續下去。

1980年代的台灣新電影，透過台灣與對岸中國在文化與歷史上的區別，亟欲建立的台灣主體性，歷經解嚴、1990年代全球化浪潮（包括台灣加入WTO導致開

放外片拷貝)等政經環節的重大改組,如今竟在林書宇導演的《九降風》裡,蛻變出一片不尋常的浩瀚。儘管國族電影的官方定義,在現今全球化產製流通的當下,界線漸趨模稜混淆,但《九降風》這樣一個瞄準大中華社群潛在商機的企劃案(曾志偉將其擴展為兩岸三地的拍攝計畫,另兩部份別是香港的《烈日當空》與中國的《攤開你的地圖》),一方面以「地方(台灣)」特色(在文化上、精神上做出主體性的區隔)為賣點,一方面卻又透露其產製政經外在層面的妥協與無奈,其內力與外力間的微妙角力與扞格,著實令人玩味。

《九降風》的時間軸定位在1996年的台灣新竹,其敘事面向明顯自紅極1980年代的一籬筐學生電影偏好的升學體制壓力、代溝認知差距、泡妞搞笑等制式中漂撇地出逃,同時也刻意與近年賣座的幾部青春題材台片(例如《藍色大門》或《盛夏光年》)專注談論內在情感性向的尋求認同的策略做出區隔,林書宇似乎是想藉著《九降風》裡九個角色折射出一幅他所經歷的青春版圖,定義他個人的1990年代史觀。

林書宇早在其得獎連連的短片作品《海巡尖兵》中,以總統大選之夜為背景,透過即將退伍的上兵、苦媳婦熬成婆的一兵、以及懦弱怕事的二兵,三個人夜巡海岸線時擦槍走火的意外事件,針對「取代」與「成長」兩個命題交互辯證,頗有為世紀之交的台灣下註腳的企圖心。片中高度戲劇性的內容、充滿張力的調度、加上意在言外的時空背景指涉,讓這部短片承載了大多數國產劇情長片也負荷不起的重量,與黃銘正的《城市飛行》堪稱近十年來格局最大的兩則國族寓言(恰好都是短片)。

在某種意義上,《九降風》可說是針對「取代」這個核心母題的繼續辯證與延展。無論是《海巡尖兵》的士兵三人組,還是《九降風》裡的職棒粉絲七人幫,對外他們是一個整體,對內他們卻又自我切割,無論扶持還是對立,無論分裂或是結盟,軍隊三個階層對比高校三個年級,團體中權力與情感的流動轉換,林書宇透過諸多細節的深刻關照,讓每個戲劇性轉折都能充滿說服力。而逐漸積累的情感能量,更是在電影的最後二十分鐘,分別在泫然欲泣的激昂情緒中,以及宛如魔法般的超現實相會裡,感傷地解壓縮。

《九降風》沒有《牯嶺街少年殺人事件》那般龐然錯綜的國族符號鑲嵌,但林書宇透過台灣職棒的戲劇性起落,作為這部作品最為獨特的切入點,構建出一個令當下台灣主力世代感到無比熟悉的世界觀。相較於代溝差距、升學壓力這些元素在《六號出口》中只是被東拼西湊,試圖配合電影片名,將所有的苦悶、糾結與壓力,導向一個釋放的、救贖的出路;林書宇的劇本高明地以職棒(球賽入場券、簽名球)穿針引線,讓它成為片中友誼質變與和好的轉折點。甚至在《九降風》開場,畢業典禮那日清晨,穿著內衣的湯啟敬(張捷飾)望著制服上代表畢業生

的紅花沒多久，林書宇就迅速地讓畫面整個溶進球場的鼓譟聲中。沒有運動電影中的熱血勵志，沒有偶像電影中把它當成背景的敷衍，在那樣的狂熱與躁動中，球場看台上的喧囂宛如藍色制服裡再也壓抑不住的荷爾蒙，就這樣迫不及待地在體內竄流，等待每一個對外發射的機會。那過於喧囂的孤獨，既是《九降風》姿態逼人的破題語法，更勾起了職棒在上個世紀的 1990 年代前、中期全盛時期，之於台灣人的共時性集體記憶。

林書宇承繼了侯孝賢、楊德昌等新浪潮前輩（往後延伸則可包括張作驥）最擅長的，透過對現代場域的建構，去強化對於已逝年代的某種包容與感懷。更令人驚喜的是，《九降風》在抓住這般生猛的台灣新電影魂魄之餘，卻幫它換上一襲更親和平易的外衣，讓過往台灣新浪潮所承載的歷史脈絡與殖民情結、國族認同等政經、文化包袱悄然隱身幕後，為當前台灣的主力觀影群眾，整理出一個更接近台灣六年級以降觀眾的當代集體記憶與史觀。而這正是二十一世紀的新台灣電影創作者，對於他們眼中的台灣主體性的重新詮釋與建構。青春，像是一列以光速駛向未來的列車。這樣的共時性，讓台灣新電影與《九降風》重疊，讓橫跨數個世代的台灣觀眾在不同時空的電光幻影之間，數度交會。而這樣的共時性，也讓《九降風》與近年幾部題材相近的「非商業」長短片，擦撞出不一樣的燦爛。或許，最適合閱讀《九降風》的方式，除了對照台灣新電影的經典作品之外，更應該與賴文軒導演的劇情 DV 短片《Hiya》，黃信堯導演的金穗獎最佳紀錄片《唬爛三小》，郭宗瑋導演的紀錄短片《雄中一天不讀書》，以及沈可尚、廖敬堯合導的紀錄片《野球孩子》混搭觀賞才是。

《九降風》是關於高中畢業前夕的浮動與茫然，那是成年禮之前的莽撞；《Hiya》則是以鬆散的劇情編排，去呈現台灣男生在入伍前的焦慮。在那如塊狀烏雲般混沌的狀態中，隨之攪和白爛下去，成了故事主人翁唯一的「態度」。身兼編導演三職的賴文軒，將那等待當兵的不確定日子，放進一片灰色中，卻又狡詐地透著黑金色的喜劇光束，偶然閃耀出一片憂鬱又批判性的寶藍色，然後在故事尾聲那不知該哭還是該笑的剎那間，悄然停格，讓這部短片先前二十分鐘的所有無聊紀實，其中所透露對當代台灣青年生活舉止的隨意觀察、隨意批判、隨意結論，在看似散漫無章法的荒謬中，冶煉出一股透著些許超寫實色彩的動人魔力。在輕盈跳躍卻又酸澀痛楚的百感交集中，《Hiya》就這樣緩緩與侯孝賢的《風櫃來的人》連結在一起。

郭宗瑋獲得第五屆北京電影學院國際學生影展「中國最佳學生作品獎」的紀錄片作品《雄中一天不讀書》，透過七年前他在高雄中學就讀的玩鬧片段與七年後這群已處於不同人生道路的同學近況的兩相對照，無須過多解釋，青春與時光的交相作用，自然而然在空氣中發酵出一股無奈傷感。《唬爛三小》則是黃信堯花了六年時光，記錄他長榮中學的幾個同班同學畢業後各自的際遇。片中每段人生的

確不盡相同，有的像玩笑，有的像一部勵志電影，有的是戀愛偶像劇，有的則是……，最後《唬爛三小》從一部看似散漫、隨意的素人 Home Video，變身成為一部屬於六年級世代的私電影。

至於記錄花蓮富源國小五、六年級學生組成的少棒隊挑戰全國少棒大賽的運動紀錄片《野球孩子》，無論是記錄主題、對象、還是經過大刀闊斧從兩年三百卷帶子中剪接整理出來的影片架構，都與幾年前記錄花蓮美崙國中足球校隊的《奇蹟的夏天》有著異曲同工之妙。

相較於《奇蹟的夏天》的花俏煽情，《野球孩子》無論是側記球員間的親暱默契、個別球員背後的家庭所牽引的相關社會教育性議題、還是片子本身所呈現出來的完成度與節奏感，都更為全面性而深具力道。必須注意的是，這兩部運動勵志紀錄片同樣以極具戲劇張力的剪輯與調度，呈現被記錄者畢業前夕最重要的一場比賽前後種種，並藉由賽事之後高年級隊友立即面臨畢業的階段性壓力（告別少棒球員身分），讓那帶著遺憾的賽果，從單純的分數獎牌被拉抬到一股無可名狀的生命經驗層次，隱隱成為這群球員們成長意義上一個儀式性的轉捩點。《野球孩子》短短不到兩小時的片長，原來既是少棒球員身分倒數時日的精密壓縮，也是少棒隊員稍縱即逝的童年留影。時間，不留情面地逼使他們向過去道別。當鏡頭對準新來乍到的菜鳥球員，我們才恍然明白，新的一輪循環，正在開展。

《九降風》、《Hiya》、《唬爛三小》、《雄中一天不讀書》以及《野球孩子》這幾部從片長、類型到美學呈現皆大相逕庭的作品，各自存在唯有其專屬族群（地域文化、特質屬性）才能輕易理解的符碼與元素。不過超越這些元素之上，這幾部電影的最大公約數，在於它們同時觸及了「青春」這塊神秘三角洲。無論是帶著自傳氣味的創作劇情片《九降風》、《Hiya》，還是紀錄片《雄中一天不讀書》、《唬爛三小》、《野球孩子》，電影裡最甜美最殘忍的關鍵詞，並非「青春」，而是「時間」。因為青春年少，必須永遠透過「時間」來定義。他們的失落憤懣與不得意，彷彿銀幕前的我們的投射。無論是《Hiya》最後的百感交集，《九降風》的超寫實謝幕式，還是《唬爛三小》在前半段刻意隱瞞的爆點於尾聲所引發的驚奇，除了電影敘事上的戲劇性之外，最後都導向了「時間」。那無力扭轉、阻擋、逃脫的「時間」。

歷經一連串的耗費與徒勞之後，我們仍舊在這道洪流中或順或逆，無能為力。《唬爛三小》那間賣泡沫紅茶的自在軒即使搬到了隔壁，仍叫做自在軒；《九降風》裡的廖敏雄即使不再出賽，也仍舊是廖敏雄。影像的迷人之處，在於其記錄、重製、停格的本質，留住了青春，讓青春從此成為另一種意義上的標本。從一個世代的七年，甚或是短短幾個月，折射出的始終是世紀交錯之際的一片台灣風景，拼貼出的永遠是屬於創作者與觀賞者共同的青春記憶軌跡。

時間的客觀物理性本質所造成情感主觀性的巨大感傷，在《海角七号》與《囧男孩》兩部電影中，照樣沒有缺席。《海角七号》的傷感，來自相隔半世紀的兩段時空照應。那七封無法投遞的情書，那張姓名未知的少女照片，既牽引著整部電影的懸念，也肩負著在最後的高潮時刻，將橫跨六十年的滿腔思念瞬間釋放的重責大任。魏德聖那功能性極強的劇本，除了細心鋪陳懷抱心碎音樂夢想回屏東療傷的男主角阿嘉以及不情不願被迫出差的女主角友子的心路歷程，也不忘關照雜牌軍樂團的每位成員，以及其他周邊角色的過往心傷及想望。

節奏上的緊湊精確，加上爆點不斷又環環相扣的劇情設計，讓雙向時空遙相對照，讓兩組有情男女終於在最後那首打破國族、語言、性別等種種界線的〈野玫瑰〉中，飽滿地呼應。舊日巨大的惋惜與哀傷，團練期間的內外對立，以及雜牌臨時樂團所象徵的樂觀積極成長意識，在這首普世皆知的國際民謠中，寬容地相互化解，進而完美調和。於是，星光幫歌手梁文音在電影尾聲的驚鴻一瞥，不再只是商業算計之下的噱頭炒作，而是如魏德聖在許多篇專訪中一再強調「那是整部電影的原點」，貨真價實地成為推動《海角七号》的最大力量，完成了《海角七号》整部電影的意義。

《海角七号》之所以能在當下台灣社會一片哀鴻遍野中突圍而出，其不言而喻的政治正確、讓人「Feel Good」的大和解姿態，在在散發著一股極其正向、樂觀的旺盛能量。《海角七号》戲裡成全了阿嘉、友子等人的「第二次」機會，戲外也成就了魏德聖的「賽德克·巴萊」計畫的「重新啟動」。這波「全民看海角」熱潮不應被簡化成跟風、追流行的「蛋撻效應」，關鍵在於影片本身所流露出來的正港「台灣魂」，確確實實征服了居住在這塊土地上的觀眾。

魏德聖對於落實在地文化的堅持，對於片中草根人物真誠不剝削的刻畫態度，不只讓人想起曾入圍台北電影獎的公視電視電影《愛的麵包魂》以及早已成為「儀式電影」(Cult Film)的《熱帶魚》，其實更與1980年代初期侯孝賢身兼編導的城鄉寫實言情三部曲《就是溜溜的她》、《風兒踢踏踩》、《在那河畔青草青》互通聲氣。所以關於侯孝賢公開美言《海角七号》，表示「太好看了，我等台灣出現這樣的電影，已經等很久了！」我想這絕非僅只是單純禮貌性的場面話。正如他當年走出三廳電影的刻板公式，以超越類型片的細微敏感，活潑地捕捉當代台灣城鄉生活，為「全球情感，在地特色」的商業電影做出最精彩的示範，如今相隔四分之一個世紀，魏德聖再度踏上這條軌道，以新台幣五千萬打造既新穎又懷舊的《海角七号》，怎能不叫人興奮？

林書宇和魏德聖，同時也是自己導演作品的編劇（《九降風》由林書宇和蔡宗翰合編）。這不只是單純貫徹「作者論」三個字的創作意志問題。畢竟好的創作者的要件之一，就是必須具備將抽象事物落實、具體、意象化的功力，進而創作出

屬於自己的世界觀。從這點來看，無論是擔任編劇時期的《野麻雀》、《逆女》，擔任易智言班底時期的《藍色大門》、《危險心靈》，還是自編自導包括《違章天堂》、《寂寞的遊戲》、《還好，我們都還在這裡》、《不愛練習曲》等電視電影作品，楊雅喆對於社會性議題的興趣，對於城市邊緣底層生活的關注，對於僵化體制與不合時宜的傳統價值在不著痕跡的批判中所流露出的悲憫，早已建構出一個具備足夠的品牌辨識度的作者世界觀（即便是沒那麼成功的長篇偶像連續劇《偵探物語》，儘管原作是赫赫有名的弘兼憲史，楊雅喆照樣把它調適成徹徹底底的台式口味）。

以《野麻雀》劇本作為起點，楊雅喆幾乎可說是從公視「人生劇展」發跡的種子導演。他的作品總有一股濃厚的人文情懷與社會使命感，例如《違章天堂》帶到城鄉差距與隔代教養，《過了天橋，看見海》講小腦萎縮症，《寂寞的遊戲》鎖定同志與援交，《還好，我們都還在這裡》關於青少年犯罪，《不愛練習曲》關注愛滋寶寶，就算轉變方向拍攝偶像劇《偵探物語》，重心仍舊聚焦在弱勢族群的生活態度上。再者，楊雅喆素來偏好將故事焦點鎖定在未成年人或是老人身上，無論是老還是小，他們永遠在追尋一個不存在的、假想的烏托邦，而《囧男孩》就頗有將他自己先前作品裡所釋放出來的訊息，綜合、統整出一個總結的意圖。故事裡的兩個小男生（對異次元空間瞭若指掌的騙子一號與執著於卡達天王的騙子二號）的相處模式，其實宛如以兩個高校男生友誼為主敘事線的《還好，我們都還在這裡》的幼幼版，他們重覆地叫喊、嘶吼、打鬧、追趕，一副彷彿世界永遠圍繞著他們旋轉的放肆模樣。或許這樣無窮盡的旺盛精力，是楊雅喆鏡頭下的主人翁對抗這個世界的唯一武器（不瞭解的話，看看謝月霞在《違章天堂》中的演出就知道了）。

《囧男孩》是一部散文般生活切片的成長電影，那個夏天發生在騙子一號、騙子二號、以及他們的同學、家人周遭雞毛蒜皮的小事，鬆散地被串連起來。楊雅喆的劇本在鋪梗方面，可說是鋪得井然有序，自有其精密節奏。好比「異次元」這個關鍵詞，是隨著劇情發展與「未來」、「成年」逐漸緊密聯繫起來。於是，十支電風扇、海邊樂園、溜一百次滑水道、夏威夷等「專有名詞」，在騙子一號與騙子二號口中無關真假地一再出現，隨後並穿越食指及拇指圈起來的視界，伴隨那注定無緣的玩家珍藏版卡達天王，在成長的旅途上連綴成一道想像的鄉愁與遺憾。

此外，「蛋」的意象在片中層出不窮。騙子二號先是躲在桌子底下拿燈照雞蛋，後來換成照皮蛋，然後是妄想轉扭蛋轉到卡達天王，最後在那場虛實難辨的海邊樂園之旅時，索性在懷中抱了一個白色大怪蛋。騙子二號一次又一次想弄清楚蛋中的秘密，卻始終無法如願。

即使他轉開扭蛋之後，得到了一張夢寐以求的珍藏版卡達天王的兌換券，卻意外導致自己與騙子一號友情的破裂。人生奧秘如蛋，或許破蛋的代價，其實是童年的結束（幻夢的破滅），是措不及防的成長。

相較於大多數以角逐金鐘獎或公益需求而拍攝的電視電影，儘管心態誠意絕對滿分，卻往往在調度上流於制式扁平，楊雅喆的純熟調度、何時該放該收該爆點該催淚的準確掌控，以及幾乎要成為他個人註冊商標的魔法謝幕式，讓他過去的電視作品永遠充滿著一股「菲林（電影）感」的活潑動能。之前楊雅喆早已在《違章天堂》中嘗試透過動畫的運用輔助劇情，去強化那泛著超寫實色彩的謝幕式的魔力，所以這回有了較充足的預算，《囧男孩》得以透過電腦技術，打造出一座融合王爾德的快樂王子與卡達天王超奪目造型藝術的異次元空間。

在《囧男孩》的前半段，楊雅喆只透過十隻大風扇吹出來的龍捲風棉絮，讓觀眾小窺異次元空間的一小角樣貌；必須等到騙子一號與騙子二號在故事的後半段因卡達天王相生嫌隙，透過成長歷程中最無可避免的「道別」儀式，才帶領觀眾正視這場華麗且意義相當完整的成年禮。於是，先前我們對於快樂王子、卡達天王的想像，對於騙子一號口中的夏威夷的疑惑，對於異次元空間的假設，對於長大後未來的徬徨，全都順著那一次又一次往下溜去總算達到一百次的滑水道，以光速通向那假想中的星球。

所以，當我們再度看到那如今已然老舊的卡達天王鑰匙圈，當我們跟著長大後的騙子二號從食指與拇指所圈起來的視界往外望去，我們心中竟湧起一陣灼熱，逼使我們正視那股難以言喻的無能為力，催促我們就此向周遭所有道別。漸漸的，那莫名的傷感，在體內迅速膨脹……。

把《九降風》、《海角七號》、《囧男孩》三部電影在同一年誕生，看作是台灣電影相隔四分之一世紀之後的再一次文藝復興也好，或說是新一代台灣電影創作者試圖挑戰、重新釋放他們體內的台灣魂，拍出他們心中各自認定所謂「更為貼近台灣本土觀眾」的大眾電影也罷，林書宇、魏德聖、楊雅喆三位新導演，終究選擇了「道別」這個關鍵詞，作為他們劇情長片的創作源頭，懷抱斑駁崎嶇的歷史經驗，以正向積極的態度，往那不確定的明日奔去。

二十一世紀的新新台灣電影，那青翠無憂的童年時光就此劃上句點。當然，它還在繼續成長。